BOLLETTINO

D'ARTE

DEL MINISTERO
DELLA P. ISTRVZIONE

NOTIZIE DELLE GALLERIE
DEI MVSEI E DEI MONVMENTI

E. CALZONE, EDITORE - ROMA

ANNO XII - MCMXVIII



I.

INDICE DEI SOMMARI.

II.

INDICE DEGLI AUTORI.

G

L

M

O

P

S

V

III.

INDICE DEGLI ARTISTI.

A

B

R

S

T

V

Z

IV.

INDICE DEI LUOGHI.

A

B

C

N

O

P

Q

R

Z



Fig. 11. — *Roma*, Galleria Colonna — Madonna del Soccorso di Nicolò di Liberatore da Foligno detto l'Alunno.



Fig. 1. — Escuriale (Madrid), Biblioteca.
Alfonso X tra i musici e gl'intonatori delle « Cantigas de Santa Maria » - Cod. I. b. 2, c. 29-*a*.

I MIRACOLI DELLA VERGINE NELL'ARTE DEL MEDIO EVO.

Al Prof. T. F. Crane della Cornell
University di Ithaca, con amicizia.

Sommario: Le raccolte latine e volgari di *Miracoli della Vergine.* — Efficacia di esse sull'arte del Medio Evo. — Il miracolo di Teofilo nell'arte italiana e francese. — I *Miracoli* della Vergine nelle miniature del sec. XIII e del sec. XIV. — La « Madonna del Soccorso », interpretazione della scena. — Il « figlio del diavolo » nella novellistica ascetica del Medio Evo. — La « Madonna del Soccorso » nell'arte italiana. — La « Madonna della Misericordia » e la sua origine nella letteratura Cistercense. — I *Miracoli della Vergine* nelle stampe popolari dei secoli XVI, XVII e XVIII. — Conclusione.

Appendici: 1° Elenco delle stampe dei *Miracoli della Vergine* della collezione Bertarelli. — 2° La « Madonna del Soccorso » (Umberto Gnoli).



NEL secolo XIII i Miracoli della Vergine erano uno dei motivi più ricchi e più fecondi dell'arte e della poesia. Ora che la parola di S. Francesco e di S. Domenico aveva fatto passare nel mondo un nuovo fremito religioso, le raccolte di quelle novelle ascetiche erano ricercate con avidità inesauribile, ed erano diffuse prodigiosamente fino nelle più lontane parti di Europa. La leggenda sacra abbandona la quiete delle abbazie e dei conventi e penetra nell'arte profana dei giullari e degli uomini di corte. Essa lascia il pedestre latino conventuale e squilla nell'ottonario dei troveri anglonormanni, nell'alessandrino dei giullari lombardi, sia nel dialetto gallego delle *Cantigas* di Alfonso el Sabio, sia nel dialetto milanese di Bonvesin da Riva.

La più antica raccolta di miracoli è quella del benedettino Guglielmo da Malmesbury (1095-1143), la seconda (1220-1224) quella di Cesario di Heisterbach intitolata: *Dialogus magnus visionum atque miraculorum*; la terza è quella contenuta nei *Sermones* del frate Iacopo da Vitry, assunto alla porpora nel 122[illegible]

La fondazione dei due ordini, francescano e domenicano, dà alla letteratura dei miracoli tutta una nuova fioritura. Moltissimi miracoli sono raccontati nel *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus* di Stefano di Bourbon († 1261), altri lo sono nel *Liber de dono timoris* di Umberto de Romans († 1277), nel *Liber Mariae* di Gil de Zamora (1282), nello *Speculum Laicorum* (1279–1292), nell'*Alphabetum narrationum* (1305–1308), nella *Scala coeli* di Jean Gobi di Alais (1301).

Le due raccolte classiche di queste novelle sono lo *Speculum historiale* di Vincenzo da Beauvais († 1264) e la *Leggenda aurea* di Iacopo da Varazze († 1298). Vincenzo da Beauvais racconta 43 miracoli, Iacopo da Varazze ne riferisce 19.

Da questa letteratura monastica, ed in gran parte benedettina, traggono origine le molte opere volgari che il secolo XIII ci ha tramandato; i 40 miracoli del trovero anglo-normanno Adgar, quelli del monaco francese Gautier de Coincy (1177–1236), i 24 *Milagros* castigliani del prete Gonzalo di Berceo, le 426 *Cantigas de Santa Maria* galleghe del re di Castiglia Alfonso X († 1284). Anche l'Italia partecipa attivamente alla formazione e alla diffusione di questi motivi leggendari. Bonvesin de Riva († 1313) compose un poemetto di 528 alessandrini intitolato *Miracoli dra madre del segnor*, e molte leggende raccontò alla spicciolata nelle altre sue opere ascetiche. Alcuni miracoli sono compresi nella raccolta veneta di *Esempli*, altri lo sono negli *Assempri* senesi di frate Filippo degli Agazzari (1339–1424), altri infine nello *Specchio di vera penitenza* del frate fiorentino Iacopo Passavanti (1354).

Un miracolo della Vergine è riferito nella *Divina Commedia*, ed è il c. V del *Purgatorio*, l'episodio di Buonconte da Montefeltro. Buonconte, peccatore impenitente, è redento da una sola lagrima per l'intervento miracoloso della Vergine:

> la parola
> nel nome di Maria finii; e quivi
> caddi e rimase la mia carne sola.

Al principio del secolo XIV appartiene una interessante raccolta veneta di miracoli, divisa in cinque parti, le quali traggono il nome dai cinque attributi tradizionali della Vergine: *Memoratrix*, *Aydatrix*, *Remuneratrix*, *Illuminatrix*, *Advocata*. È il « Libro dei Cinquanta Miracoli », pieno di candida ingenuità e di freschezza d'ispirazione (1).

A Firenze, pur nel secolo XIV, Duccio di Gano da Pisa mise insieme con lunghe ricerche e da più volumi una bella raccolta di 186 miracoli della Vergine. Un'altra fiorita di miracoli compose nel 1371 Filippo da Verona, e infine un'altra collezione ne compose nel 1380 Tommaso de' Pulci da Firenze.

Appena si diffonde l'uso della stampa, le copie dei *Miracoli*, spesse volte adorne di bizzarre silografie, corrono per la Penisola. Dal 1475 al 1500 furono impresse più di 30 edizioni dei *Miracoli*.

***

Quale fu l'influenza di questa letteratura, che è così ricca e suggestiva, sull'arte medioevale? A questa domanda furono date due risposte diverse, anzi opposte. Il Mâle (2), dopo avere ricordato le raccolte francesi del sec. XIII, dice:

> « Tous ces livres n'eurent pas sur l'art autant d'influence qu'on pourrait l'imaginer. A « Chartres, à Laon, à Soissons il n'y a nulle trace, ni dans les sculptures, ni dans la peinture « sur verre, des *Miracles* de ces Vièrges célèbres ».

(1) Cfr. Ezio Levi, *Il Libro dei Cinquanta Miracoli della Vergine*, Bologna 1917.

(2) E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France, Étude sur l'iconographie du M. Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1898, p. 330.

Enrico Thode (1) afferma precisamente il contrario:

« Es war nur eine natürliche Folge des Aufschwunges welchen der Marienkultus nahm « dass neben den Marienbildern auch der *Legende* der Jungfrau von der Kunst eine besondere « Aufmerksamkeit geschenkt wurde und die Franziskanen scheinen [illegible] die Anregung « gegeben zu haben ».

Da che parte è il vero? Ecco il punto di partenza della nostra ricerca; ecco lo scopo che si propongono queste pagine.

* * *

La vera misura dell'efficacia che i *Miracoli* di Adgar, di Gautier de Coincy, di Jean de Saint-Quentin e degli altri troveri francesi e anglo-normanni ebbero sulla fantasia dei contemporanei, si desume dall'arte del loro secolo. Se veramente essi diedero una così povera e scarsa ispirazione ai pittori e ai miniatori del Medio Evo, è segno che la loro poesia non uscì mai dai limiti della mediocrità. È segno che la loro fama, attestata dal grande numero delle copie delle loro opere, è meramente illusoria e che il mondo ignorò la loro fatica e la loro arte. La ricerca, che noi ci proponiamo di fare, ha dunque una non piccola importanza anche per quello che riguarda la storia delle letterature medioevali. Se questa nostra ricerca parte dalla poesia per illuminare la storia dell'arte, dalla storia dell'arte poi trarrà alla sua volta luce per illuminare quella della poesia medioevale.

La grande arte francese, dice il Mâle (2), fedele alle tradizioni del Duecento, non accolse i *Miracoli* che le offrivano i numerosi troveri della Francia settentrionale. « Dans nos églises une seule légende resta en possession, jusqu'au milieu du XVI[e] siècle, d'exprimer la toute-puissance de la Vierge; ce fut, comme jadis, le fameux miracle de *Théophile* ». La leggenda di Teofilo sembra di origine orientale e si crede che sia pervenuta in Occidente nel VI secolo. Teofilo, vicario del vescovo di Adana (in Cilicia), avido di succedergli nell'episcopato, vende l'anima al diavolo pur di vedere soddisfatta la sua ambizione; ma poi si pente e la Vergine miracolosamente gli rende la pergamena in caratteri ebraici che conteneva il diabolico patto ed era stata sottoscritta da lui (3). La bizzarra leggenda di questo Faust orientale è diffusa in tutte le letterature medievali: la monaca Hroswitha (932-973 c.) ne ha tratto il poema « *Lapsus et conversio Theophili vice-domini* », Rutebeuf (sec. XIII) ne ha tratto il mistero drammatico che è intitolato *Le Miracle de Théophile* (4).

La leggenda di Teofilo è scolpita in due bassorilievi della chiesa di N. Dame a Parigi, in un bassorilievo della porta occidentale della cattedrale di Lione; è raffigurata in una vetrata frammentaria della cattedrale di Chartres, in due vetrate della cattedrale di Le Mans, in una vetrata delle cattedrali di Laon e di Beauvais. Quasi tutte queste vetrate furono composte nel decennio [illegible], sotto la diretta influenza dei *Mystères* popolari che ancora si recitavano in

(1) H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in* [illegible], Berlino, 1914, p. 511.

(2) E. Mâle, *L'art religieux de la fin du M. Age. Étude sur* [illegible] *ses sources d'inspiration*, Paris, 1908, p. 209.

(3) Cfr. la *Recensione* di H. Strohmayer allo studio di M. Sepet, *Le Miracle* [illegible] in *Romania*, XXIII (1894), p. 601-606

(4) Una rassegna bibliografica del *miracolo* si vegga nell'articolo [illegible] T. F. Crane (*Romanic Review*, II, 1911, p. 276 e segg.).

quegli anni. Si ha ricordo di una rappresentazione del miracolo di Teofilo av- [illegible] s nel 1533 e di un'altra rappresentazione avvenuta appunto a Le [illegible] Teofilo è rappresentato nelle vetrate quale appariva sulla scena [illegible] medievali, cioè legato a una corda di cui il diavolo teneva il capo. La più bella raffigurazione del miracolo di Teofilo è quella che appare nella vetrata della chiesa di Grand-Andely (Eure): alla vista della Vergine il diavolo, che ha un orribile grugno di porco, si lascia cadere dalle mani il patto firmato da Teofilo (1).

In Italia noi abbiamo una delle più antiche e singolari rappresentazioni della leggenda di Teofilo nei bassorilievi incisi al principio del secolo XII in una piletta che ora si conserva nel Museo Civico di Modena (2). È forse opera dello scalpello di quel M. Nicolò, che è celebre per la ben nota iscrizione poetica del Duomo di Ferrara (1135).

Un altro miracolo, del quale si trovano alcune rappresentazioni nell'arte francese, è quello del trasporto della casa di Loreto. Secondo la leggenda, il 12 maggio del 1291 gli angeli, per sottrarre ai Saraceni la casa di Nazareth, la portarono prima in Dalmazia, poi sul litorale d'Italia nel luogo che poi fu detto Loreto. Ma questa leggenda non fa parte delle raccolte antiche di miracoli; essa fu inventata, pare, soltanto nell'anno 1472 da un certo Pietro di Giorgio Tolomei (3).

Un bellissimo documento dell'influenza dei miracoli della Vergine sull'arte medievale sono le vetrate della cattedrale di Le Mans (4). In esse sono raffigurati cinque miracoli tolti dal libro *De gloria martyrum* di Gregorio di Tours († 594). Di questi miracoli il più diffuso è quello del *Juitel*, cioè del piccolo ebreo gettato nel fuoco dal padre e salvato per l'intervento prodigioso della Vergine (5).

Le vetrate di Le Mans, così ricche di rappresentazioni leggendarie, costituiscono una delle più curiose rarità dell'arte francese; in nessun altro luogo sinora fu trovato un così cospicuo materiale leggendario. Nelle altre figurazioni francesi dei miracoli si vede soltanto la storia di Teofilo. « On trouvait « sans doute que ce miracle célèbre manifestait assez, à lui tout seul, la puis« sance de la Vierge, car, en général, les artistes se sont dispensés de repro« duire les autres » (6).

*

I *Miracoli* avevano dunque profondamente commosso la fantasia degli artefici del Medio Evo. I vetri e le pietre ci raccontano dall'alto delle cattedrali quelle storie prodigiose, che ci sono tramandate dalla leggenda medioevale. Non ci deve dunque stupire che i *Miracoli* abbiano offerto abbondante materia e potente ispirazione anche agli artefici che erano più prossimi al libro

(1) Sul miracolo di Teofilo, cfr. E. Male, *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 297 e segg.; *L'art religieux de la fin du M. A. en France*, p. 209.

(2) A. Venturi, *Storia dell'arte ital.*, III, p. 158.

(3) Il miracolo si vede in molte vetrate del sec. XVI e in un caminetto d'una casa di Rouen, ora conservato nel Museo di [illegible].

(4) E. Male, *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 337.

(5) Cfr. *Der Judenknabe*, hegg. von [illegible] Wolter, Halle, 1879 (*Bibliotheca Normannica*, Denkmäler Normannischer Literatur und Sprache, hegg. von H. Suchier, n. II).

(6) E. Male, *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 331.

ed erano vincolati, più di tutti gli altri, al gusto dei lettori e degli studiosi: cioè ai miniatori. Molti codici dei *Miracoli* recano delle belle e curiose miniature: bisogna ricordare tra i molti altri, i manoscritti [illegible] di Gautier de Coincy. Si è supposto che in così ricco materiale iconografico si fosse già nel XIII secolo stabilita una tradizione, che limitasse l'originalità dei miniatori. Ma Paul Meyer, dopo aver esaminati tutti i codici parigini dei *Miracles* di Gautier de Coincy riconosceva « que les enlumineurs de chaque ma- « nuscrit avaient agi avec originalité. « Rien ne me porte à croire — egli « scriveva — qu'il y ait eu dans l'o- « rigine un type de miniatures adapté « à ces miracles et reproduit par les « divers copistes ».

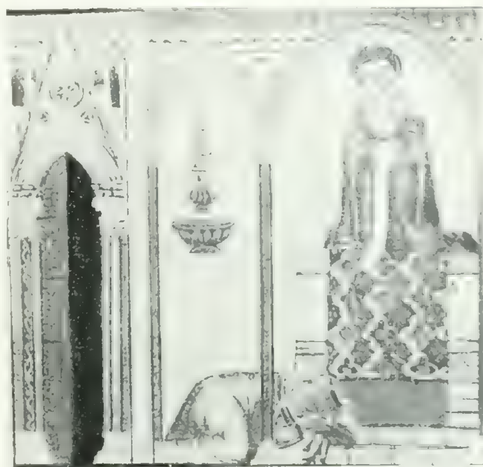


Fig. 2. — Escuriale (Madrid), Biblioteca [illegible] Vergine appare a una fanciulla e le ordina di dire ogni giorno [illegible] (cant. CXXV).

Uno dei più cospicui monumenti della miniatura medioevale è il Libro delle *Cantigas* del Re Alfonso X di Castiglia (1). Il re stesso ne curò la pubblicazione chiamando presso di sè miniatori, calligrafi, musici, giullari e cantori.

Una miniatura del codice dell'Escuriale (fig. 1) rappresenta Alfonso el Sabio appunto nell'atto di distribuire il lavoro a questa folla di artisti svariati.



Fig. 3. — Escuriale (Madrid), Biblioteca. Invocazione alla Vergine (Cod. T. J. 1 (cant. CXXX).

Tre manoscritti delle *Cantigas* sono dei più belli che vanti la Spagna medioevale: il cosidetto codice di Toledo (che entrò nel 1869 a far parte della Biblioteca Nazionale di Madrid) e i due codici dell'Escuriale. Il primo di essi (i. b. 2) è illustrato da 40 miniature; il secondo (T. J. I.) racchiude, insieme con le carte scritte, 212 carte interamente ricoperte di miniature.

I quadretti si riferiscono tutti al racconto dei miracoli che è contenuto nelle *Cantigas*; e sono ben 1257. Alcuni critici hanno supposto che queste miniature siano di scuola toscana (senese-pisana); ma ormai non pare più dubbio che esse si debbano ricollegare invece alle tradizioni [illegible] della miniatura francese (2).

Curiose miniature reca il codice parigino che contiene i 40 *Miracles de N. D. par personnages.* Esso costituiva probabilmente il repertorio d'un *Pui*, cioè di

(1) Alcune miniature del codice dell'Escuriale sono riprodotte nei due [illegible] pubblicati nel 1889 dalla R. Academia Española: *Cantigas de Santa Maria* de [illegible] EL SABIO.

(2) Cfr. M. DE VALMAR, *Cantigas de S. Maria de D. Alfonso el Sabio* [illegible]

[illegible] [illegible] borghesi parigini (1). E magnifico è il commento di disegno e di [illegible] cui un miniatore del Rinascimento ha illustrato i *Miracles de* [illegible] di Jean Mielot, segretario del duca Filippo III di Borgogna (2).

Uno dei [illegible]6 quadri della Galleria Campana, acquistata a Roma nel 1861 da Napoleone III e dispersa nel 1863 e nel 1872 nei varii musei della Francia, è la cosidetta *Vierge à la massue* (3). Esso è ora conservato nel Museo di Montpellier.

E una bella tavola, che rappresenta la Vergine vestita di rosso, con un mantello azzurro. Maria tiene colla mano sinistra un bimbo spaventato e con la destra, sollevata in atto di minaccia, un bastone nodoso: a destra è un diavolo, a sinistra una giovane donna vestita di un ricco abito violetto, inginocchiata e atteggiata con un'espressione di orrore profondo (4). Nello sfondo si vedono dei monti digradanti verso il mare, un castello sul mare ed una paranza che si avvicina ad esso. Sulla terra, ai piedi della Vergine, è un cartello che dice:

Fig. 4. — *Montpellier* (Francia), Museo Madonna del Soccorso — Scuola marchigiana del sec. XV.

Die XXII Maii 1506
Santa Maria succursus ora pro nobis
Johannes de Monterubiano pinxit.

Accanto a questa iscrizione è incollato un pezzo di carta manoscritta con le iniziali di ogni riga dipinte in rosso e in azzurro. Il margine inferiore è stracciato e il testo è in uno stato così pietoso, che soltanto dopo pazienti cure il signor Teulié, incaricato di lingua italiana nell'Università di Montpellier, ha potuto trascrivere per me queste parole:

. . . . . . me a dir che toi celesti rai
Quanto fan lume e i bei lumi sentille
ch'a dirle a mille e mille
direi forse il principio e 'l fin non mai.
Per questo al gran suggetto el basso stile
non giungendo invocai l[a] vostra musa.
Qual dono . . . al . . . ma scusa
. . . rist . . . . -acto humile.

(1) È il cod. fonds franç. 819 della Biblioteca Nazionale di Parigi. I drammi che esso contiene furono pubblicati negli 8 volumi della S.té des Anciens Textes Français: *Les Miracles de Notre-Dame par personnages*, p. p. G. Paris et U. Robert, Parigi, 1876-1893.

(2) Si vegga la bellissima riproduzione in fac-simile del cod. Douce 374, ed. da G. F. Warner, *Miracles de N. D. collected by Jean Mielot*, Westminster, 1885.

Il Mâle, *L'art religieux à la fin du M. A.*, p. 209, ricorda anche due mss. della Bibl. Nazionale di Parigi (franç. 9198-9), « qui ont appartenu à Philippe le Bon duc, de Bourgogne », probabilmente affini al codice di Jean Mielot.

[illegible] P. Perdrizet et R. Jean, *La Galerie Campana et les musées français* nel *Bulletin Italien*, VII (1907), p. 7 e sgg.

[illegible] [illegible]rizione di questa tavola è nell'*Inventaire des richesses d'art* di Lafernestre [illegible] M[illegible]l, I, 242 e nel *Bulletin Italien*, VII, 67. Una riproduzione nella tav. 5 dell'art. di Perdrizet [illegible] *La Galerie Campana* cit., è data anche nella *Revue de l'art chretien*, III (1907), p. 41.

Ecco come il Perdrizet (1) descrive questo quadro del museo di Montpellier:

« La Vierge de Giovanni de Monte Rubiano représente un thème iconographique sur lequel nous voudrions attirer l'attention pour qu'un chercheur plus savant ou plus heureux trouvât le texte dont ce thème est l'illustration. Il serait assez bien de [illegible] de la *Vierge à la massue;* la Vierge apparaît à la prière d'une jeune mère dont le diable menace d'emporter le petit enfant; à l'aide d'une massue, elle met en fuite le Démon. Nos recueils français de *Miracles de la Vierge* ne racontent rien de tel. Nous nous sommes enquis auprès du R. P. Hippolyte Delahaye, bollandiste; il nous a répondu ne rien savoir à ce sujet ».

Le discussioni che si accesero intorno a questo prezioso dipinto nel 1907, quando apparve l'opera del Perdrizet, non riuscirono a porre in chiara luce il vero significato di quella scena.

Salomon Reinach mise innanzi una congettura: che la Vergine sia stata rappresentata con una *clava* per un equivoco d'interpretazione del nome *Clavigera* (*clavis* = *clava*), che ella porta in alcuni libri religiosi del Medio Evo (2). Ma la rabbia del diavolo, il terrore della donna e del bambino rimangono ancora oggi un mistero impenetrabile quale era dieci anni fa; nè fu ancora trovato il testo leggendario, da cui trasse ispirazione Giovanni da Monterubbiano.

Eppure esso è ben noto agli studiosi della novellistica medioevale: è il motivo del bambino offerto al diavolo, del quale la letteratura latina del M. E. e le letterature romanze ci offrono molte decine di varianti. Vincenzo da Beauvais nello *Speculum historiale* (VII - 115) ci racconta che una nobile donna avendo concepito un figlio il giorno di Pasqua, piena di orrore per il sacrilegio compiuto, offre al diavolo il bimbo, frutto del peccato (3). Il miracolo è raccontato nella CXV[a] delle *Cantigas* di Alfonso el Sabio (4). La letteratura francese ne ha molte redazioni: una in versi ottosillabi di Gautier di Coincy (5), una in versi alessandrini probabilmente dovuta alla penna di Jean de Saint-Quentin (6), una in prosa di Jean Mielot (7). Una

(1) P. Perdrizet - R. Jean, *op. cit.*, p. 68.

(2) « Parmi les nombreux attributs de la Vierge, dans la littérature pieuse et la poésie « du M. A., figure la clef; comme la Pallas κλειδοῦχος de Phidias, la Vierge Marie tient une « clef du ciel... Ainsi, la Vierge Marie est porte-clef, *clavigera*... Mais *clavigera*, épithète de Janus « porte-clefs dans Ovide, est, dans le même poème, épithète d'Hercule porte-massue. *Clavis*, clef, « et *clava*, massue, ont donné le même dérivé, claviger. Ce jeu de mots, qui devait se présen « ter aisément à l'esprit d'un clerc, explique le type de la Vierge porte-massue. Quand il s'est « agi de représenter la Vierge mettant en fuite un démon et qu'il a fallu, pour cela, lui trou- « ver une arme, comme la tradition était muette, on s'est inspiré d'une des épithètes qu'elle « attribuait à la Vierge, et, sans lui en substituer une autre, on s'est contenté d'en modifier « le sens. L'innovation purement graphique des peintres ombriens semblait justifiée par le lan « gage des litanies: la Vierge à la massue était toujours la *Vierge clavigera*. Il y a là, semble- « t-il, un exemple certain d'un type plastique né d'une confusion de langage ». S. Reinach, *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1907, p. 43-45.

(3) Cfr. A. Mussafia, *Studien zu den Mittelalterlichen Marienlegenden*, II, in *Sitzungsberichte der K. Akad. der Wissenschaften*, Wien, 1887, vol. CXV, pag. 56.

(4) Alfonso el Sabio, *Cantigas*, Madrid, 1889, vol. I, pag. 173.

(5) Gautier de Coincy, *Miracles de la S. Vierge*, p. p. l'Abbé Poquet, Paris, 1857, col. [illegible]

(6) P. Meyer, *L'enfant voué au Diable, rédaction en vers* nella *Romania*, XXX[illegible]. Il poemetto in quartine di alessandrini è intitolato: *La vie de Saint Sauveur l'ermite*, e [illegible] vato nel cod. 2115 della Biblioteca dell'Arsenale.

Con molta sagacia G. Gröber (*Zeitschrift für Rom. Phil.* XXIX, 243) dimostrò che *Vie de S. Sauveur* deve essere un miracolo appartenente alla raccolta in alessandrini contenuta nel cod. 24432 della B. N. di Parigi. Siccome in uno dei miracoli di [illegible] l'autore rivela il suo nome Jean de Saint-Quentin, è probabile che [illegible] ascritta l'intera collezione e quindi anche la *Vie de S. Sauveur*.

(7) G. F. Warner, *op. cit.*, n. XXIII.

... rnite Parigina del sec. XIV trasse da questa materia leggendaria uno ... interessanti miracoli drammatici (1).

... metto di Jean de S. Quentin intitolato *La vie de S. Sauveur* si espongono le avventurose vicende del giovane Sauveur votato al diavolo dalla madre. Alla fine la Vergine, impietosita, discute col diavolo, lo convince che la lettera, nella quale la madre ha stipulato l'orribile cessione, non è valida perchè non è controfirmata dal padre, e libera Sauveur dal demonio.

Questa leggenda è affine, come si vede, a quella famosissima di « Teofilo » e a quella non meno celebre di « Roberto il Diavolo ». In tutti questi racconti il motivo fondamentale è la dedizione al diavolo, scongiurata per l'intervento della Vergine. Nel romanzo *Robert li diable* (2) si racconta questa avventura. La duchessa di Normandia, che dopo alcuni anni di matrimonio non ha ancora figli, si rivolge per aiuto al diavolo. Ed ecco che nasce, per intercessione diabolica, un figlio indemoniato, Roberto, che corre il mondo tra le più sanguinose e tremende avventure. Alla fine Roberto si ravvede e per emendare la diavoleria della sua nascita si rende eremita.

La leggenda del *Figlio del diavolo* è rappresentata in Italia da tre versioni, una abruzzese del Quattrocento (3), le altre due lombarde del secolo XIV e del XV (4). Eccone l'argomento: « Due coniugi vanno in pellegrinaggio a « S. Iacopo di Gallizia e si propongono di fare il viaggio vivendo in castità. « A un certo punto però il marito tentato dal diavolo costringe la moglie a « rompere il voto e la donna nell'ira di quella violenza impreca al nascituro di- « cendo: – *Zò che n'escie de lo Nemico sia!* – Passano nove mesi, nasce il figliuolo, « cui mettono nome Antonio, e questi un giorno apprende dalla madre il brutto « destino a cui fu sacrato fin dalla nascita » (5). Il *figlio del diavolo* diventa portinaio dell'inferno, ma è così rigoroso nel suo ufficio che non lascia passare nessuno. Allora i Diavoli sono costretti a liberarlo; ed egli si rende monaco e muore santificato.

Probabilmente questa leggenda ebbe origine nel Delfinato e di qui passò in Lombardia. Più tardi essa venne a far parte del repertorio giullaresco dei cantastorie dell'Italia Centrale e dell'Italia Meridionale.

Le numerose varianti del motivo fondamentale della leggenda (la storia di Roberto il diavolo, la storia di Teofilo, quella di S. Antonio di Vienna ecc.) ci mostrano quanto essa fosse popolare.

Gli elementi essenziali del racconto del *Figlio del diavolo* sono quelli stessi che sono rappresentati nella cosidetta tavola della *Vierge à la massue*:

(1) H. A. von Keller, *Miracle de Notre-Dame d'un enfant qui fu donne au dyable quand il fu engendré*, Tubingen, 1865; G. Paris et U. Robert, *Miracles de N.-D. par personnages*, vol. I, pag. 1; L. Petit de Julleville, *Les Mystères*, Paris, 1880, vol. II, p. 228 e sgg.

(2) *Robert li diable*, roman d'aventures p. p. E. Loeseth, Paris, 1903 (Société des anciens textes français).

(3) È un poemetto in strofe tetrastiche monorime (*Historia S. Antonii*) conservato nel cod. Casanatense 1808. Lo pubblicò nel 1896 E. Monaci, *Una leggenda e una storia versificata nell'antica letteratura abruzzese* nei *Rendiconti della R. Accad. dei Lincei*, S. V., vol. V, p. 483.

(4) La prima delle due versioni lombarde (anno 1485) è in strofe pentastiche monorime; è ... ısa in un codice Corsiniano ed è stata pubblicata dal Monaci, *op. cit.* La seconda è assai più antica; essa è conservata in un manoscritto del sec. XIII–XIV di proprietà della famiglia V... di Modrone. Questa seconda versione fu edita ed illustrata da F. Novati, *Sopra una ... storia lombarda di Sant'Antonio di Vienna* nella *Raccolta di studi critici* ded. ad Ales... Ancona, Firenze 1901, p. 741.

(5) ... Monaci, *op. cit.*, p. 490.

1° La madre peccatrice offre il figlio al diavolo.

2° Il diavolo accoglie senz'altro la cessione pronunciata in un momento di angoscia e di disperazione.

3° Ma la Vergine appare, scaccia il diavolo e rende alla madre il bambino, sul quale egli già aveva posto gli artigli.

Per leggere un testo dove i tre dati essenziali della leggenda della *[illegible] à la massue* siano raccolti insieme, apriamo la raccolta della Certosa di Buxheim (n. XXIV):

De Puero quem B. Virgo a demonibus liberavit.

« *Contigit in quodam castro episcopatus Toletanensis quod cum matrona quedam* « *filium de suis insolentiis et malitiis reprehenderet, ille indignatus dementitus est* « *eam. Et illa irata commendavit illum demonibus, dicens:* — Quidquid ego iuris « in te habeo, totum relinquo et dono quinquaginta milibus demoniorum! « *Euntes autem cubitum cum jam in lectis suis essent, venerunt demones [illegible]* « *de lecto tollentes per domus fumerium efferebant. Sed in ipso exitu fumerii* « *exlamavit puer, dicens:* Sancta Maria, adiuva me! — *Et statim demonibus* « *fugientibus cecidit in focarium domus. Ad cuis planctum excitati parentes et tota* « *familia domus concurrerunt et ipsum jacentem in focario repererunt et rem gestam* « *audientes Deo et Matri eius devotas gratias retulerunt* » (1).

La Vièrge à la massue del museo di Montpellier non è una figurazione rara nella storia alla pittura italiana, anzi essa si riconnette con uno dei più ricchi e diffusi motivi dell'arte italiana del Rinascimento. Questo motivo è conosciuto col nome di *Madonna del Soccorso.* Di questo tema ho potuto rintracciare una trentina di documenti che appartengono tutti alla regione Umbro-Marchigiana e al sessantennio 1480-1540. Siamo dunque di fronte a una vera e propria tradizione pittorica vasta e tenace, della quale nessuno ha sinora ricercate le origini e tracciato con sicurezza lo svolgimento (2).

Enumererò brevemente queste figurazioni della leggenda, procedendo possibilmente per ordine cronologico.

I. (1485). — Gubbio, Chiesa di S. Agostino. È una tela di pennello assai rozzo e fortemente ritoccata. Nel centro è la Vergine col bastone alzato in atto di minaccia verso un diavolo che è a destra e tenta di ghermire un bambino. A sinistra è una donna che prega. Nello sfondo è un paesaggio assai accidentato. Alla fine del XVI sec., la famiglia Biscaccianti, che godeva il giuspatronato della cappella ove trovasi il quadro, volle farsi ritrattare nella parte inferiore di questa tela, e ne diede incarico al pittore Pier Angelo B[illegible]sili († 1604).

(1) T. F. Crane, *op. cit.*, p. 268.

(2) Intorno alla *Madonna del Soccorso* aveva già da molto tempo iniziati studi e ricerche il dott. Umberto Gnoli, il quale aveva anche annunciato nella *Revue de l'art chretien* un a[illegible] dedicato a questo argomento. Ma quando il dott. Gnoli seppe che le mie ricerche into[illegible] miracoli della Vergine mi avevano condotto in questo stesso campo, egli volle cedermi il materiale raccolto e le sue molte e preziose note. Mi sia lecito di esprimergli pubblicame[illegible] mia profonda riconoscenza.

...ittura aggiunta (cioè le sette figure della famiglia Biscac... ...mberto Gnoli potè scoprire e decifrare questa iscrizione:

... ANTON' ANGEL... PREDICATOR ... A. D. MCCC... XXXXXXXXX.

II. (1502). — BORGO S. SEPOLCRO, Chiesa di S. Agostino. Tavola di Gerino da Pistoia (1500-1529). La scena ha molto equilibrio e sobrietà: al centro è la Vergine che impugna con la mano destra la mazza e con la sinistra tiene un bambino. A destra è il diavolo che afferra minacciosamente il bambino; a sinistra una donna pregante. Nello sfondo rupi e montagne che sporgono sopra la terrazza, sulla quale è collocata la scena. Nello zoccolo della terrazza è un tondo con questa iscrizione: HOC OPVS PINSIT. GERINVS PISTORIENSIS. MCCCCCII (1).

III. (1506). — La tavola di MONTPELLIER (fig. 4).



Fig. 5. — *Gubbio* (Perugia), Chiesa di S. Agostino — Madonna del Soccorso — Tela del sec. XV.

IV. (sec. XVI in.). — SASSOFERRATO, Chiesa di S. Maria del Piano. Tela con la solita figurazione: al centro la Vergine con la mazza; a destra il diavolo che tenta di ghermire un bambino; a sinistra una donna che prega.

V. (sec. XVI in.). — MONTEFALCO, Pinacoteca Comunale in S. Francesco. Tavola, già nella chiesa di S. Leonardo. Sulla cornice superiore è l'iscrizione: SANTA MARIA . DEL . SVCCVRSO ORA PRO NOBIS. La scena e la disposizione delle figure sono ...he a quelle dell'opera precedente. Unica variante è questa: a sinistra, sullo sfondo, dietro la figura della madre scarmigliata e piangente, si vedono alcuni frati e confratelli col saio e il cappuccio bianco calato sul viso. È segno che il quadro apparteneva a una Confraternita.



Fig. 6. — *Borgo San Sepolcro* (Arezzo), Pinacoteca — Madonna del Soccorso — Gerino da Pistoia (1502).

(1) ...LLE-CROWE, *St. della pittura ital.*, IX, 54.

Siccome il n. IX, che riproduce il medesimo motivo e ha gli stessi tratti essenziali dei nn. IV e V, è datato (1510), supponiamo che anche queste due



Fig. 7. — *Sassoferrato* (Ancona), Chiesa di S. Maria del Piano — Madonna del Soccorso — Scuola Marchigiana.



Fig. 8. — *Montefalco* (Perugia), Pinacoteca — Madonna del Soccorso — Scuola Umbra.



Fig. 9. — *S. Severino* (Macerata), Duomo — Madonna del Soccorso — di Bernardino di Mariotto e di Anton Iacopo Acciaccaferri da Perugia (1509).

opere appartengano al primo decennio del secolo XVI.

VI. 1509. — Sanseverino nelle Marche: sagrestia del Duomo. Tavola di Bernardino di Mariotto da Perugia e di Anton Jacopo Acciaccaferri da Sanseverino. La scena e l'atteggiamento delle figure sono assai originali.

Nello sfondo si vede una strada chiusa da un arco. La Madonna è ritta in piedi e non ha la consueta arma: il bastone. Con atto semplice e dignitoso reca sul braccio destro il Bambino Gesù e colla mano sinistra protesa verso il basso, ordina al demonio di abbandonare il « figlio del diavolo ». Il piccino, sfuggito alle grinfie diaboliche, si rifugia nelle braccia della madre (a sinistra). Il demonio fugge verso destra. Nello sfondo è una scala, sulla quale si vede un uomo genuflesso che prega.

Sotto la Vergine è dipinto un cartellino coll'iscrizione: HOC OPVS F. F. P. ANTONIVS [illegible] SVA DEVOTIONE. 1509. ACCIACHAFERRI.

[illegible] è il nome del discepolo di Bernardino di Mariotto (Anton[illegible] gli chiamò evidentemente a collaborare a quest'opera. La tav. è [illegible] Perugia [illegible].



Fig. 10. — *Castelritaldi* (Perugia), Chiesa di S. Marina — Madonna del Soccorso.

VII. (1500?). — CASTELRITALDI (Spoleto), Chiesa di S. Marina. È una tempera su tela, attribuita a Melanzio da Montefalco (2). Nello sfondo è un paesaggio: nel [illegible]o è la Vergine circondata da una mandorla raggiante. La Vergine tiene

[illegible] fotografia e alcune note critiche e bibliografiche su questa tav. mi furono comuni-[illegible] Gnoli.

(2) Anche questo quadro mi fu indicato dal dott. Gnoli, il quale lo ritiene opera, non [illegible] Montefalco, ma di LATTANZIO DA FOLIGNO, figlio di NICOLÒ detto l'ALUNNO. [illegible] questo lavoro, n. 1.

colla destra la mazza e con la sinistra il putto che sfugge al diavolo; la Vergine posa i piedi sopra una nuvola che sfiocca sopra una piccola culla di bimbo.

Il diavolo è a destra, la madre piangente è inginocchiata a sinistra. In basso è un cartello con la scritta: SANTA MARIA SUCCURRE P[illegible] RELAMDORUM, 150[illegible].

VIII. (sec. XVI in.). — ROMA, Galleria Colonna, *La* [illegible]. È un'opera magistrale, piena di movimento e di forza, nella quale è facile riconoscere la mano di Niccolò di Liberatore detto l'*Alunno* di Foligno [illegible].

La scena si svolge su una terrazza che sporge sullo sfondo di un vasto paesaggio. Sulla terrazza è collocata una culla (= VII): a destra un orribile mostro, con le braccia e le gambe vellose, tenta di strappare fuori dalla culla un bambino. A sinistra la madre inginocchiata contende con una mano al diavolo la sua preda. Con l'altra mano alzata invoca la Vergine, che appare dall'alto circondata da un'aureola iridata a forma di mandorla (= VII) e da cinque teste di angioli sporgenti dalle nubi. La Vergine tiene nella mano destra il bastone alzato e nella sinistra un lungo rotolo di pergamena con queste parole:

> Rendi el suo figlio, o Satana, a costei
> che a te per ira, non di cor, t'à dato.
> Vo' che la mia devota et suo peccato
> trovi mercè, chiamando alli miei piei.

Accanto alla bocca della madre è dipinto un cartellino con questi versi:

> Santa Maria del soccorso clemente
> Madre de Ihesu Cristo mov. el passo
> retolgli el figliol mio a Satanasso
> che del mio eror ne so trista e dolente.



Fig. 12. — *Montefalco* (Perugia), Pinacoteca
Madonna del Soccorso (1510).

L'iride a forma di mandorla che circonda la Madonna, la presenza del lettuccio del bimbo in mezzo alla scena sono particolari comuni al quadro (VII) attribuito a Melanzio da Montefalco. Se confrontiamo attentamente i due quadri (fig. 10 ed 11), ci accorgiamo subito che il quadro di Melanzio è più coerente alla tradizione anteriore, sia nell'atteggiamento come nella disposizione dei personaggi e dei particolari accessori. Il quadro dell'Alunno è invece uno svolgimento libero e ardito dei motivi arcaici, che sono conservati intatti nell'opera di Melanzio. Bisognerà supporre che l'Alunno abbia avuto presente una figurazione simile a quella di Melanzio, ma più antica di qualche decennio (1480 c.).

IX. (1510). — MONTEFALCO, Chiesa di S. Francesco (Galleria Civica). Tavola proveniente dalla chiesa di S. Agostino. Su un fondo di tappezzeria si erge una grande figura della Vergine, simile a quella dei quadri IV e V (Montefalco, chiesa di S. Leonardo, e Sassoferrato). La Vergine ha nella destra il bastone e colla sinistra tiene il bambino strappato alle unghie del diavolo. Il diavolo è a destra; la madre, scarmigliata, inginocchiata e pregante, è a sinistra. In

(1) Cfr. E. THODE, *Franz von Assisi*, 517.

[illegible] DE CATISEYDA SER BASTIANI I. E. PRO ANIMABVS DICTI SER GIOVANI PERTIEV ET FRANCISCII... A. D. MDX.

Probabilmente è opera di Melanzio da Montefalco.



Fig. 13. — *Monte Monaco* (Ascoli-Piceno), Chiesa parrocchiale — Madonna del Soccorso — di Giulio Vergani da Amandola.

X. (1511 ?). — Chiesa di Montemonaco (Ascoli Piceno). La scena si svolge (come nel quadro di Gerino da Pistoia e in quello attribuito all'Alunno) sopra una terrazza, che è sostenuta a sinistra da una colonna e a destra è chiusa da una tenda. Tra la colonna e la tenda s'apre la visione di un paesaggio lontano. Al centro è una grande figura della Vergine colla destra alzata che impugna una clava; con la sinistra ella tiene un putto nudo. A sinistra è il diavolo, a destra la madre inginocchiata. È una evidente derivazione dal n. II (1502).

Sul parapetto della terrazza è l'iscrizione: IVLIVS VERGARIVS DE AMANDVLA PINXIT. In basso è quest'altra scritta: « VERGILIVS IOHANIS PETRI DE GARVLLIS SVA PRO DEVOTIONE HOC OPVS FIERI FECIT. M°DXI... ».



Fig. 14. — *Fermo* (Ascoli Piceno), Chiesa di S. Agostino — Madonna del Soccorso — Tela del principio del sec. XVI.

XI. (sec. XVI). — FERMO, Chiesa di S. Agostino; altare del braccio destro. La scena si svolge su un'ampia piazza cintata, al di là della quale s'intravede il panorama d'una città (Fermo?) sulle rive d'un fiume: a destra è una chiesa con un portico (1) e qualche figurina di devoto.

La Vergine occupa il centro della tela: ha la mano destra alzata che impugna la clava. Con la sinistra tiene per un braccio un putto vestito. A sinistra è inginocchiata la madre. La figura del diavolo (a destra) manca, forse perchè fu tagliata fuori quando la tela fu rimpicciolita ed adattata all'altare.

1) Sulla porta della chiesa ha una cornice con un'iscrizione che gira all'intorno: PAX HVIC DOMVI ET OMNIBVS ABITANTIBVS IN EA. Nella fimbria della tunica di Maria si legge la salutazione angelica: AVE MARIA GRATIA.

XII. (sec. XVI). — COLLELUCE (a 7 km. da S. Severino delle Marche); affresco del Cinquecento, molto ritoccato.

Anche qui la scena si svolge su una specie di terrazza chiusa a sinistra da una tenda (= X). La disposizione delle figure è singolare; l'ordine dei personaggi è rovesciato e invertito. La madre, che nei nn. I-XI [illegible] sinistra, qui è a destra, il putto è a sinistra e tiene per un lembo [illegible] Madonna. La Vergine è una figura grande e ieratica, nel solito atteggiamento. A sinistra è un piccolissimo diavolo con una forca in mano.


Fig. 15. — *Colleluce* (Macerata), Chiesa parrocchiale — Madonna del Soccorso — Affresco del principio del sec. XVI.

XIII. (sec. XV). — PALERMO, Galleria Mazzarino, Polittico; il compartimento centrale reca una « Madonna del Soccorso » su fondo dorato. La Vergine ha la destra armata di clava e con la sinistra un putto ignudo. Mancano le due consuete figure della madre implorante il soccorso e del diavolo. Si dice che questo quadro appartenesse in origine a una confraternita della *Madonna del Soccorso* (1).

È questa la sola figurazione del motivo tradizionale, che esuli dai confini dell'Italia centrale. Ma la mancanza delle due figure essenziali (la madre e il diavolo) mi fa supporre che questo dipinto abbia compiute molte peregrinazioni e subite molte dolorose vicende e mutilazioni prima di giungere al suo stato attuale e al luogo dove oggi si conserva.

Umberto Gnoli giudica che questo trittico appartenga alla scuola marchigiana e che anzi sia opera di un maestro « assai vicino a Lorenzo II da Sanseverino (fine sec. XV) ».

Oltre questi dipinti ne posso ora indicare altri dieci, che Umberto Gnoli scoprì nel corso delle sue ricerche e poi ebbe la gentilezza di segnalarmi:

XIV (1522?). — PERCANESTRO sul Chienti (Comune di Serravalle). *Madonna dello Soccorso*, affresco. La solita scena, opera di Paolo Bontulli (1522).

XV (n. d.). — MATELICA. Tavoletta con la *Madonna del Soccorso* fra due santi, nel solito atteggiamento (2).

XVI (sec. XVI?). — FOLIGNO, sacrestia della chiesa di S. Agostino. *Madonna del Soccorso* « eseguita ad imitazione della scuola dell'Urbinate » (3).

(1) Cfr. G. DI MARZO, *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo, 1899, p. [illegible] PERDRIZET, *La galerie Campana* cit.

(2) Cfr. l'*Appendice* II di questo articolo, n. IX.

(3) Così F. GUARDABASSI, *Indice-Guida dei monumenti dell'Umbria*, p. [illegible] non esiste più in Foligno.

XVII. — [illegible]RITA (presso Montefalco), affresco del sec. XVI. La solita [illegible] *Madonna del Soccorso.*

XVIII. — S. ANATOLIA (Marche), chiesa delle monache: *La Madonna del* [illegible]



Fig. 16 — *Palermo*, Galleria Mazzarino
Madonna del Soccorso.



Fig. 17. — *Urbino*, Palazzo Ducale
Madonna del Soccorso, attr. a Raffaellino del Colle.

XIX. — GUBBIO. Nella sacrestia della chiesa di S. Agostino si conservava un gonfalone con la figura della *Madonna del Soccorso*. Da vari anni è scomparso (1).

XX. — ANGHIARI, chiesa di S. Agostino, *La Madonna del Soccorso.*

XXI. — RIPATRANSONE, chiesa di S. Agostino, *La Madonna del Soccorso.*

XXII. — URBINO, R. Galleria, *La Madonna del Soccorso.* Tavola proveniente dalla chiesa dell'Annunziata dei PP. Carmelitani Scalzi sul monte di S. Sergio (Urbino). Nel centro del quadro la Vergine tiene con una mano un putto nudo, coll'altra una fiaccola accesa e rovesciata in atto di minaccia verso il demonio, che giace riverso sotto il bambino. A destra si vede la madre genuflessa, che invoca la Vergine a mani giunte. Sullo sfondo, ai due lati della Vergine, sono S. Giovanni Battista e S. Cristoforo.

(1) Cfr. U. GNOLI, *La Madonna del Soccorso* (*Appendice* a questo articolo), n. VI.

Questa tavola è attribuita a Raffaellino del Colle; ma il dott. Luigi Serra, Soprintendente della Galleria di Urbino, pensa che l'autore di essa sia più probabilmente Raffaello Scaminossi da Borgo S. Sepolcro, discepolo di Raffaellino.

Questo tema così fortunato della *Madonna del Soccorso* presenta molti problemi curiosi ed oscuri, che attendono ancora la loro so[illegible] Sebbene questa rappresentazione provenga da un testo largamente diffuso in tutte le letterature medievali (la novella DE PUERO QUEM B. V. A DEMONIBUS LIBERAVIT, compresa nelle raccolte di miracoli della Vergine), sembra che in Italia essa sia stata coltivata quasi esclusivamente nei conventi Agostiniani. Pressochè tutte le pitture, che ho enumerate, provengono da chiese o da conventi di quell'ordine. E pare che questa tradizione sia stata presso gli Agostiniani più forte e tenace che altrove, poichè una stampa del secolo XVIII con la solita figura della *Madonna del Soccorso* fu trovata da Umberto Gnoli nel convento delle Agostiniane di Gubbio. E c'è di più. La chiesa di S. Maria di Borgo di Sassoferrato, che un tempo apparteneva agli Agostiniani, oltre la tela del Cinquecento (n. IV), conserva un'altra curiosissima memoria della *Madonna del Soccorso*. È una grande macchina di legno e di cartapesta, che si soleva portare nelle processioni da quella frateria. Sopra la base si alza la Vergine, la quale impugna nella destra la clava e tiene colla sinistra il putto, sottratto all'ira del diavolo. A sinistra è la madre inginocchiata, che in atto di disperazione si tiene una mano sul petto e l'altra sulla fronte. Di contro è il diavolo con le zampe di capra, la testa cornuta e le braccia cariche di catene. Questa macchina fu fatta fare nell'anno 1666 (1).



Fig. 18. — *Sassoferrato* (Ancona). Chiesa di S. Maria di Borgo
Madonna del Soccorso — Gruppo in cartapesta (166[illegible]

(1) Un volume ms. consultato da Umberto Gnoli presso il curato della chiesa di S. M[illegible] reca (c. 17): « Nell'anno 1666 fu fatta fare e perfettamente compiere la statua della Madonna « Santissima del Soccorso da donna Elisabetta *alias* Incampichina oriunda da C[illegible] « e moglie del *quondam* Arcangelo Pagnoni *alias* Burucchi de Sassoferrato con [illegible] « elemosine ».

La novella medievale, raccontata da Vincenzo da Beauvais nello *Speculum* [illegible] li scrittori ascetici del sec. XIII e dai poeti francesi e castigliani [illegible] lo, si perpetua attraverso queste rozze figurazioni popolari italiane fin quasi ai giorni nostri; ma la ripetizione del secolare motivo d'arte è ormai inconscia e meccanica. E forse neanche gli artefici si rendono più ragione dell'origine e della portata della leggenda, che essi rappresentano.

La prima *Madonna del Soccorso*, nella quale ci siamo imbattuti (quella di Gubbio) appartiene all'anno 1485, cioè a quel periodo di tempo in cui furono maggiormente popolari e diffusi i libretti dei *Miracoli della Madonna*, istoriati da rozze silografie. Può essere che l'ispirazione sia venuta alla pittura dalla conoscenza del testo dei *Miracoli* o dalla visione di quelle silografie, nelle quali si perpetua la tradizione dei miniatori medievali. Ma perchè la *Madonna del Soccorso* è il solo tra i molti (60 o 70) miracoli di quei libretti, che sia raccolto, divulgato e diffuso con amore così tenace ed insistente? Perchè tra le altre leggende, che pure sono così pittoresche e drammatiche, questa sola fu ritenuta degna dell'onore di tante raffigurazioni plastiche? Per rispondere a questa domanda, io credo che sia necessario ricordare la storia di questi motivi leggendari nell'arte francese dello stesso periodo. Il miracolo di Teofilo, la cui ultima elaborazione letteraria è il dramma di Rutebeuf (sec. XIII), soltanto negli anni 1530-1540 entra a far parte del patrimonio leggendario dell'arte francese.

Esso si vede rappresentato nelle vetrate delle Cattedrali francesi soltanto nel terzo decennio del sec. XVI. Questo strano rinnovamento dell'antica leggenda si deve, non è dubbio, alle rappresentazioni sceniche che in quegli anni (1533-1539) ebbe a Limoges ed altrove il *Mystère de Théophile*.

È probabile che al pari dell'arte francese anche la pittura italiana abbia subito il fascino di una simile suggestione, e che le *Madonne del Soccorso* umbro-marchigiane del 1480-1540 siano state ispirate appunto da una « Sacra Rappresentazione », venuta in voga nell'Umbria tra la fine del Quattrocento e il principio del Cinquecento (1).

Che il motivo pittorico della *Madonna del Soccorso* abbia un'origine letteraria mi pare sia rivelato chiaramente dalle velleità poetiche dei postillatori di queste scene.

Il quadro di Montpellier è corredato da una stanza di canzone (9 versi), che probabilmente apparteneva a un più vasto componimento dedicato a quel miracolo della Vergine.

Il quadro dell'Alunno del Museo Colonna reca in due cartellini due quartine, che mi sembra proprio siano state tratte, vive e palpitanti ancora, dal dialogo d'una sacra Rappresentazione:

La Madre.

Santa Maria del soccorso clemente
madre de Iesu Cristo movi el passo,
retolgli el figliol mio a Satanasso,
che al mio error ne so trista e dolente.

La Vergine.

Rendi el suo figlio, o Satana, a costei
che a te per ira, non di cor, l'a dato.
Vo' che la mia devota et suo peccato
trovi mercè, chiamando alli miei piei.

(1) Sull'influenza delle « Sacre Rappresentazioni » sull'arte italiana, cfr. R. Vischer, *Luca Signorelli und die Italienische Renaissance*, Leipzig, 1879, p. 173 e segg.

La scena, raffigurata dal pennello dell'Alunno e di Giovanni da Monte-rubbiano, non pare sufficiente a rievocare davanti alla mente del popolo l'idea di questo dramma leggendario. Occorre che ad integrare la scena sia tolta dal dialogo stesso della *Rappresentazione* o dalla poesia di qualche rimatore la parola scritta, che schiarisca e compia il racconto.

Adesso le vecchierelle e i ragazzi che si accalcano nei giorni di Pasqua intorno alla macchina di Sassoferrato, non conservano più alcun ricordo nè della novella medievale, che ha dato origine alla tradizione pittorica del Rinascimento, nè della *Sacra Rappresentazione*, che probabilmente vi si connetteva.

Ma che la storia della *Madonna del Soccorso* sia proprio quella che io ho tentato di restituire in queste pagine, lo provano alcuni riscontri precisi tra i testi latini del Dugento e i particolari che sembrano più curiosi e problematici dei quadri del Cinquecento umbro.

Il lettuccio del bimbo, che è rappresentato nei quadri della *Madonna del Soccorso* (n. VII e VIII), è uno degli accessori della scena del miracolo della Certosa di Buxheim: *Cum jam in lectis suis essent, venerunt demones et puerum* DE LECTO *tollentes, per domus fumerium efferebant.*

* *

Questa è la linea precisa e sicura della storia di questo *motivo* leggendario. L'interpretazione acuta e sottile di Salomone Reinach, il quale supponeva a fondamento di questa raffigurazione uno strano equivoco filologico (*clavis* sostituito da *clava* nell'epiteto *clavigera*), è arbitraria, quanto è arbitraria l'altra spiegazione che fu più tardi affacciata da Paul Perdrizet; che cioè la « mazza » dei pittori umbri sia un'esagerazione grossolana della *Virga* attribuita alla Vergine dai testi pii (1). « *Virga dicitur Beata Virgo* », dicevano con un facile giuoco di parole i mistici del secolo XII e del secolo XIII. Ma — secondo il Perdrizet — il popolo italiano, che ha « un bisogno innato d'esagerazione » avrebbe voluto forzare i testi medievali, e in luogo dell'esile *virga* avrebbe sostituito un « bastone superlativo ». Come abbiamo visto, non c'è bisogno per ben interpretare la leggenda, nè di ricorrere ai cavilli filologici di Salomon Reinach, nè il ricorrere alla curiosa psicologia popolare di Paul Perdrizet, della quale lascio ai lettori italiani di pensare quello che vogliono e di giudicare da soli come essi vogliono.

* *

Il Perdrizet raccosta le figurazioni della *Madonna del Soccorso* a quelle, pur così frequenti nell'arte medievale, della *Madonna della Misericordia*. Nella indicazione delle miniature e delle pitture antiche molte volte ho notato la stessa imprecisione di linguaggio; ma in realtà la *Madonna della Misericordia* e la *Madonna del Soccorso* sono due temi iconografici del tutto differenti, che si ricollegano a due « miracoli » ben distinti nella novellistica pia del Medio Evo. La *Vergine della Misericordia* non ha la mazza, nè è raffigurata in attitudine minacciosa come quella del *Soccorso;* essa è collocata in mezzo della scena, in piedi, ed apre il mantello, sotto il quale si rifugiano e si inginocchiano i peccatori. Questo tema iconografico, come ha esaurientemente dimostrato il Perdrizet stesso, risale alle tradizioni leggendarie dell'Ordine Cistercense e più precisa

(1) PAUL PERDRIZET, *La Vierge de miséricorde, étude* [illegible] p. 217 e segg.

mente ad uno dei *Miracoli della Vergine* raccontati nel *Dialogus Miraculorum* di Cesario di Heisterbach (1220-2). Un monaco, assunto al cielo durante una visione mistica, si stupisce di non vedere nel paradiso tra gli altri beati i fratelli del suo ordine (Cistercense). Ma la Vergine « *aperiens pallium suum quo* « *amicta videbatur, quod mirae erat latitudinis, innumerabilem multitudinem mona-* « *chorum, conversorum et sanctimonialium illi ostendit* » (1). Questa leggenda si diffuse entro i libri dell'Ordine Cistercense e la « Vergine della Misericordia » coll'ampio mantello aperto fu accolta addirittura come simbolo e insegna dell'Ordine nei sigilli e negli stendardi (2). Ma poi altri ordini i (Domenicani, i Serviti, i Certosini, i Gesuiti, e anche i Francescani) accèttarono questo tema iconografico Cistercense e lo fecero riprodurre sulle pareti dei loro santuari e sulle pagine dei loro libri.

*

La pittura continua nel Quattrocento a riprodurre temi e motivi, che erano stati diffusi dalla letteratura religiosa dei secoli XII e XIII. La stampa a sua volta raccoglie dalla pittura e dalla miniatura del Rinascimento quella secolare tradizione medievale e la tramanda quasi intatta fino ai giorni nostri. In uno dei suoi studi più suggestivi il Novati ha dimostrato quale importanza abbiano le silografie per la storia dei *motivi* dell'arte e della poesia popolare (3). « La corri- « spondenza delle due produzioni destinate al popolo, l'artistica e la letteraria, egli « dice, si fece assai più intensa e copiosa allorquando il pensiero, che aveva a sua « disposizione mezzi tanto men rapidi ed efficaci di trasmissione, trovò nella « stampa il veicolo trionfale per la sua corsa nel mondo ». Anche i *Miracoli della Vergine* entrarono ben presto nel patrimonio tradizionale delle stampe destinate al popolo, al pari dei « motivi » più favoriti dell'arte del Medio Evo, i *contrasti*, i poemi d'avventura, le farse e le storie. I libercoletti del Quattrocento, che racchiudono i *Miracoli*, contengono spesso delle strane e bizzarre silografie, che costituiscono il caratteristico commento dell'arte popolare alla prosa della leggenda. L'edizione di Rinaldo da Trino (Venezia, 1494) contiene 12 silografie, quella di Bartolomeo de' Libri (Firenze, 1500) ne contiene 110. La disposizione della scena e l'atteggiamento delle figure è quale la tradizione medievale aveva diffuso e fissato nelle miniature dei codici dei *Miracoli*. Nel Cinquecento e nel Seicento si stamparono moltissime silografie di *Miracoli* indipendentemente da questi libretti, in fogli volanti che si distribuivano sulla soglia dei Santuari e delle Chiese più venerate: la Madonna di Loreto, la Madonna del Carmine di Napoli, l'Annunziata di Firenze, ecc. Sono per lo più delle immagini della Vergine contornate da una serie di scene prodigiose. Molte volte queste scene sono illustrate da un'iscrizione in prosa, da un verso o da un distico. La collezione del dott. Achille Bertarelli comprende ventidue di queste silografie (4): altre silografie posseggo io stesso.

(1) CAESARII HEISTERBACHENSIS, *Dialogus Miracul.*, VII, 59 (Ed. Strange, Colonia, 1851, II, 79).

(2) Cfr. P. PERDRIZET, *La Vierge de Miséricorde* p. 27 e segg.

(3) F. NOVATI, *La Storia e la Stampa nella produzione popolare*, Bergamo 1907.

(4) Esse sono enumerate nell'*Appendice* di questo articolo.

Ringrazio il dott. Achille Bertarelli che ha lasciato a mia disposizione durante molti e molti mesi i tesori delle sue collezioni, le quali — come è noto — sono destinate a far parte della Biblioteca Braidense di Milano.

Naturalmente sono opere dozzinali, fatte in servigio dei poveri, e senza alcuna pretesa artistica. Le figure sono rozze, le rappresentazioni sono tutte convenzionali e di maniera.

Una certa grandiosità di composizione è nella stampa in rame di Marcantonio da Re, che rappresenta il « miracoloso successo seguito l'anno 1617 alli 9 di maggio nel luogo dove di presente ritrovasi la chiesa detta della Beata Vergine del Bosco sopra Imbersago Pieve di Brivio diocesi di Milano ». Mentre contadini e contadine sono a guardia delle mandrie, un lupo rapisce un bambino, ma è inseguito da un cane: allora dall'alto appare la Vergine col bambino. Curioso è un concerto di angeli a destra e a sinistra della Vergine; due di essi recano delle carte con delle note musicali, ed uno suona un violoncello. Siamo dunque di fronte a una bizzarra variante del tipo della *Madonna del Soccorso*.

Assai interessante è un'ampia raccolta d'incisioni in rame composte alla fine del Cinquecento. Essa doveva essere assai grande; ma io ne posseggo soltanto 30 pezzi. Vi collaborarono parecchi artisti ben conosciuti: Arsenio Mascagni, Antonio da Pomarance (1559-1619), Matteo Rosselli (1578-1630) Fabrizio Boschi, il fiammingo Giovanni Bilivert di Maestricht (1576-1644) e Antonio Tempesti (1555-1630). Sono le scene solite dei *Miracoli* tradizionali, rappresentate con grande vivacità e robustezza di stile e qualche volta con una rara potenza d'effetto (1). Ecco il titolo dei 30 pezzi che ho sott'occhio:

[1. 1]. *Nel muro dove Bartolomeo dipinse la Nunziata nel M ccl ii il santo volto da mano divina fu effigiato* — (1).

[3. 5]. Fr. Arsenius Mascagnius inv.: *Ad Antonio, tagliata la testa miracolosamente si riunisce al busto* — (2).

[4. 7]. Mascagnius inv.: *Pietro in atto per esser decollato, per miracolo apparso nel carnefice, scampa la morte* — (3).

[5. 9]. Antonio Pomarancius inv. (2) *Un cavalier di Malta, dato dagli Infedeli a dirorar alle fiamme voltosi a pregar la Nunziata non vien punito da quella offesa* - - (4).

[6. 11]. Matthaeus Rosselli inv.: *Giovanni Fieschi risana d'una mortalissima stoccata per favore concessogli da Mar. Verg.* — (5).

[7. 13]. Matthaeus Rosselli inv. (3). *Risana il Sig. Ercole da Este di mortalissimo colpo ricevuto in una coscia essendo ricorso alla Nunziata* — (6)

[9. 17]. *Ad Innocenzio Ottavio, il quale si sentiva venir verso il fine, vien per aiuto di Maria tolto il pericolo del morire* — (7).

[10. 19]. Fabritius Boschius (4). *Cade Bartolomeo Maniscalco da altezza di braccia sessanta; sostenuto da Maria in niente vien della persona offeso* — (8).

[12. 23]. Iohannes Bilivert. *Donna languente, senza rimedio essendo il suo male, raccomandasi alla Nunziata, et è fatta sana* — (9).

[13. 25]. Matthaeus Rosselli. *Antonio Zingano, stato ventiquattro hore morto, [illegible]losamente vien ritornato in vita* — (10).

[14. 27] Matthaeus Rosselli. *Libero Niccolò dal ferro, nel quale tenne oppressa la vita in poter de' Turchi, passa per lo paese loro senza che alcun ne faccia motto* — (11).

[15. 29]. Matthaeus Rosselli. *A Bartolomeo, tagliata con ferite mortali [illegible] sua persona, ha miracolosamente grazia di risanare* — (12).

[17. 33]. Matthaeus Rosselli. *Al Sig. Pietro del Monte, intravato l'occhio di [illegible] d'Archibugio, per miracolo si fa curabile la piaga, che incurabile era* — (13).

(1) Ciascuno dei 30 pezzi reca due numeri, l'uno a destra, l'altro a sinistra del margine inferiore.

(2) Cfr. la stampa dei *Miracoli dell'Annunziata* del 1720, n. 3.

(3) Cfr. *Miracoli dell'Annunziata*, n. 2.

(4) Cfr. *Miracoli dell'Annunziata*, n. 12.

[18. 35]. *Oppresso Spadino da un orso, e raccomandatosi alla Nunziata, ver mansueta la* [illegible] *ne libera* — (14).

[19. 37]. *Accursio fanciulletto cade circa trenta braccia da alto, viene raccomandato alla Nunziata e non riceve più minimo danno* — (15).

[20. 39]. MATTHAEUS ROSSELLI. *R*[illegible] *ferito con cinquanta colpi di spada, per aiuto di Maria Verg. risana da quelle mira*[illegible] — (16).

[25. 49]. MATTHAEUS ROSSELLI. *Lionardo, nella Cappella della Nunziata dove andò per voto a raccomandarsi, si guarisce subitamente dello storpiato* — (17).

[26. 51]. *Mariotto di Martino del Piglia da Cortona, posto al martoro per falsa accusa, si vota alla Nunziata, e non sente offendersi* (1) — (18).

[27. 53]. ANT. POMARANCE. *Domenico non avendo ottenuto dalla Nunziata di guarire d'una infermità, e di quella morto, e ne poi ritornato in vita miracolosamente* — (19).

[29. 57]. *Bernardo, stando impiccato per più spazio che d'una notte, da Maria vien conservato in vita* (2) — (20).

[30. 59]. MATTHAEUS ROSSELLI. *Un Capitano, infrantogli il viso da una palla di moschetto, fuor d'ogni opinione, miracolosamente ne risana* — (21).

[31. 61]. *Mariotto esposto alle fiamme, esse schifandolo miracolosamente si abbassano et egli intento alla Nunziata col pensiero, non è di nulla offeso* — (22).

[32. 63]. ANTONIUS TEMPESTINUS. *Sino, con voce comune dannato a morte, supplica Maria e subito, quasi senza intervallo, gli si dona dalla stessa voce la vita* — (23).

[33. 65]. MASCAGNIUS. *Marco Cambini, ferito e lasciato per morto, ricorre alla Sant.ma Nunziata et è conservato vivo* — (24).

[34. 67]. ANTONIUS TEMPESTINUS. *Dovendogli tagliare il collo a Francesco, è miracolosamente impedito il taglio della mannaia* — (25).

[35. 69]. MATTHAEUS ROSSELL (3). *Gherardo Figliuolo di Giovanni d'Austria, percosso con una scure di tal colpo, che viver non poteva, per divin favore la vita non perde* — (26).

[36. 71]. MATTHAEUS ROSSELL. *A Bastiano, oltre alle ferite mortali, essendo ambe le luci degli occhi tratte fuori, per miracoloso dono è concesso il guarirne, il racquistar lume* — (27).

[37. 73]. ANTONIUS TEMPESTA. *Martino, giunto all'estremo per molte ferite, miracolosamente si mantiene vivo e risana* — (28).

[38. 75]. ANTONIUS TEMPESTINUS. *Bernardino, con molte ferite lasciato per morto, in una sola notte riducesi à sanità, impetratane la grazia* — (29).

[39. 77]. MATTHAEUS ROSSELLI (4). *Donna oppressa, e lungo tempo dal diabolico potere predominata, col raccomandarsi alla Nunziata prestamente ne vien libera* — (30).

L'anima di questa impresa credo fosse Matteo Rosselli, di cui il Baldinucci descrive la pietà e la diligenza. Infatti tutti gli artisti che collaborarono a questa impresa e che firmarono queste incisioni, il fiammingo Bilivert e i toscani Boschi, Tempesti e Mascagni, furono allievi di Matteo Rosselli. In molti di questi rami è evidente l'affinità di stile colle stampe di Della Bella; e di Stefano Della Bella fu maestro, appunto in questi anni, il Rosselli. La folla, il tumulto della battaglia sono resi con pochi ma efficacissimi tocchi; gli sfondi sono ampi e pittoreschi; il movimento della scena è drammatico e potente. Si esaminino, per avere un'idea della serie, il n. 6 e il n. 29 (fig. 19), che riproducono il medesimo miracolo che ha ispirato Dante nell'episodio di Bonconte da Montefeltro: un cavaliere lasciato per morto durante un combattimento, salvato per intervento della Vergine.

Alcune altre figure di questa collezione fiorentina riproducono *motivi* che sono comuni alle silografie popolari del Cinquecento e del Seicento, come il n. 14 (*Spadino oppresso da un orso*), che è identico al X dei *Miracoli dell'An-*

(1) Cfr. i *Miracoli dell'Annunziata* (1720), n. 13.

(2) Cfr. i *Miracoli dell'Annunziata*, n. 11.

(3) Cfr. i *Miracoli dell'Annunziata* (1720), n. 8.

(4) Cfr. i *Miracoli dell'Annunziata*, n. 17.

nunziata di Firenze (Coll. Bertarelli, VI), e i numeri 20, 23, 25, che svolgono il tema del naufragio ritardato od impedito dalla Vergine. La corrispondenza delle scene di queste stampe coi *Miracoli dell'Annunziata* mi fa supporre che questa serie sia stata composta per incarico dei Padri Serviti dell'Annunziata o per servire ai devoti di quel santuario fiorentino. La coincidenza tra la serie di Matteo Rosselli ed i *Miracoli dell'Annunziata* del 1720 non si limita alle leggende e alle iscrizioni, ma si estende anche alle figure e alla composizione delle scene. La stampa fiorentina del 1720 deriva direttamente — mi pare — dalla serie delle incisioni in rame del secolo XVI.

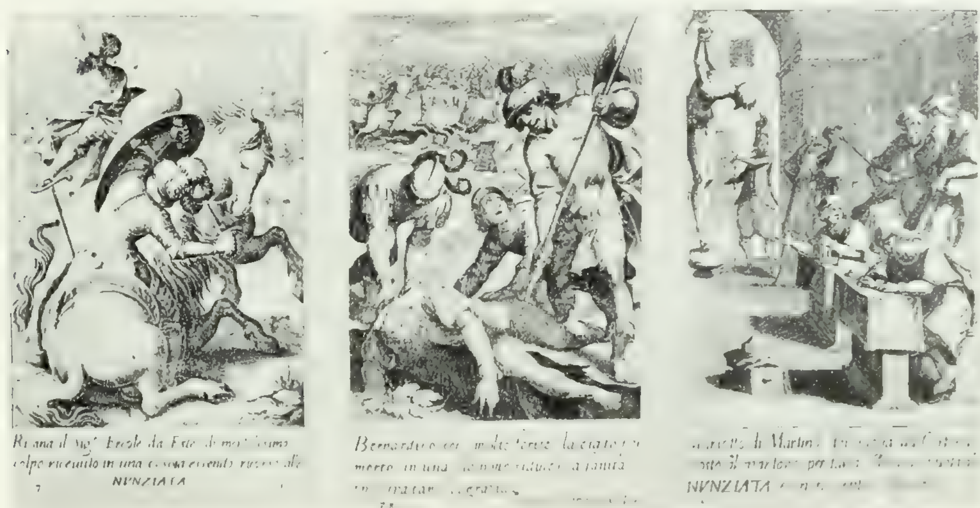


Fig. 19. — Serie dei « Miracoli della Vergine » di Matteo Rosselli nn. 6, 29, 18.

È curioso notare la sopravvivenza dei motivi medievali anche in queste opere tarde, composte quando già il Rinascimento si avvia verso il tramonto. La scena del n. 18 è quella esposta in moltissimi testi medievali, nello *Speculum* (VII, 116), nella *Legenda Aurea* (CXXXI, 5), nelle *Cantigas* di Alfonso el Sabio (XIII), nei *Miracles de N.-D.* di Gautier de Coincy, ecc. Ecco il testo della Certosa di Buxheim (XI):

De latrone suspenso et a Dei genitrice adiuvato. — *Fuit quidam latro qui Beatam Virginem venerabatur et salutavit ex corde. Hic deprehensus in furto ad suspendendum est ductus. Cum jam pedem eius penderent, ecce Mater misericordie adveniens per biduum eum, ut sibi videbatur, suis manibus sustentavit nec aliquam lesionem pati permisit* (1).

Il *miracolo* prosegue raccontando come i carnefici, dubitando che il nodo fosse imperfetto, decisero di finire il reo con una spada; ma la Vergine interpose la sua mano tra il ferro e il collo del paziente e non permise che egli neppure con questo mezzo fosse ucciso. Scampato dalla morte, il criminale si fece monaco.

Anche questa seconda scena è frequente nelle figurazioni italiane del Seicento, nei miracoli e nelle immagini sacre. I numeri 2, 20, 25 della collezione di stampe fiorentine rappresentano altre tre varianti di questo antichissimo motivo fondamentale dei *Miracoli della Vergine*.

(1) T. F. Crane, *Miracles of the Virgin* in *The Romanic Review*, II, 252.

Il miracolo del ladro Elbo, che già è condannato alla forca e sospeso al [illegible] ed è salvato dalla Vergine, ritorna con frequenza nelle stampe popo[illegible] specialmente in quelle del Mezzogiorno, che svolgono di preferenza i *motivi* [illegible] che si ricollegano col mondo criminale. Ecco, ad esempio, una scena (1) nei miracoli della *Madonna del Carmine* di Roma (sec. XVII):



Fig. 20 — Il ladro impiccato e salvato miracolosamente dalla Vergine (Stampa romana del sec. XVII).

Ora che la grande arte ha abbandonate queste strade che le avea aperte la leggenda medievale, l'arte spicciola dei silografi e degli incisori popolari ne raccoglie l'eredità e tramanda di generazione in generazione il patrimonio delle fantasie del Medio Evo. Chiunque scorra le stampe, che si vendevano nei Santuari durante il sec. XVIII e il sec. XIX, ha l'illusione di trovarsi ancora in un mondo lontano e remoto. Le pagine di Vincenzo Bellovacense e di Iacopo da Voragine rivivono in quei disegni e in quelle scene, come se i secoli non avessero scavato un abisso tra il mondo di quei novellatori mistici e il nostro mondo (2). La leggenda del Medio Evo ci si ripresenta davanti fresca e viva di giovinezza perenne.



Fig. 21. — La Madonna del Soccorso (Stampa popolare di Sassoferrato 1917).

(1) Si paragoni questa rozza scena popolare col quadretto 18° (fig. 19) della serie di Matteo Rosselli.

La fig. 20 è tratta dalla stampa n. **15,** 5 della collezione Bertarelli.

(2) La « Madonna del Soccorso » si stampava per uso del popolo ancora alla fine del sec. XVII; il monastero di S. Lucia di Gubbio possiede una di quelle stampe, in cui si ripete la

*

Le pagine che ho scritto non hanno la pretesa di essere la storia esauriente d'uno dei più curiosi motivi dell'arte sacra del Medio Evo. Esse vogliono solamente richiamare l'attenzione degli studiosi sopra il profitto che può venire dalla comparazione tra i testi letterari e i monumenti dell'arte e sopra l'importanza che può avere per la conoscenza dell'arte antica lo studio accurato dei *Miracoli della Vergine* del secolo XIII. I *Miracoli* sono una buona lampada attraverso molti misteri, che si aprono ancora davanti allo studioso dell'arte italiana del Medio Evo e del Rinascimento.

EZIO LEVI.

APPENDICE I.

Elenco delle stampe di miracoli della collezione Bertarelli (1).

1-2. CARAVAGGIO (Bergamo): — I. — [*La Madonna di Caravaggio*] (Sec. XVIII).

Intorno alla Vergine sono *12 miracoli:* 1° Un decapitato — 2° Una malata risanata — 3° Un cavallo cieco illuminato — 4° Un malato risanato — 5° Miracolosa caduta da un albero — 6° Flagello di Caravaggio — 7° Un ramoscello fiorisce — 8° Un cieco ricupera la vista 9° Un condannato alla forca si salva — 10° La figlia di un re è risanata dalla peste 11° Una malata è risanata — 12° Ciechi, storpi e altri risanati.

Le litografie non hanno iscrizioni dichiarative.

II. — [*Immagine della B. V. Madonna di Caravaggio*] (1820).

In alto è il titolo: « Effigie devotiss.a con alcuni miracoli della B. V. di Caravaggio ove essa apparse l'anno 1482 il 26 Mag.° e fece scaturire un fonte delle sue SS. grazie ».

Al centro è una veduta del Santuario: « Vedesi quivi sopra il fonte fabricato un nobilissimo tempio nel quale dal cielo largamente discendono per intercessione della B. V. M. segnalatissime grazie a fedeli che vi concorrono in molte parti del mondo che ancor lontanissime intervengono con gran divozione ».

Ai lati nella figura del mir. 6 sono le immagini di S. Fermo e di S. Rustico.

Intorno alla Vergine sono *12 miracoli:*

1° « Nella Piazza di Caravaggio un uomo non si può con ceppi decapitare per essere il giorno di questa festa ».

2° « Carlotta di Cornotto di Valtellina per 16 mesi aveva patito febbre col una sciatica si fece condurre al fonte e lavatasi si risanò »

consueta figurazione dei pittori umbro-marchigiani del '400 e del '500. La stampa è intitolata: *Miracolosa immagine di Maria SS. del Soccorso, che si venera nell'antica chiesa del Cerro nel Castello di Rotondo, Terr. di Sassoferrato.* La medesima figurazione si tramandò di generazione in generazione fino ai nostri giorni; e si vende ancora. Un foglio volante stampato a Sassoferrato nel 1917 (Egisto Sabatini, editore) reca l'effigie della *Madonna del Soccorso* nell'atteggiamento consueto: la destra armata di clava, la sinistra chiusa nella mano di un bimbo. A destra del quadro è il diavolo, a sinistra la madre implorante (fig. 21). La stampa è intitolata: *Cenni storici del Santuario del Cerro in Rotondo da Sassoferrato.* Essa è interessante sopratutto per l'ardente invocazione alla pace, che contiene: « La PACE che santifica il lavoro e ne benedice il prodotto: che rende opimi e rigogliosi i campi, prospere le industrie, che dà il pane s[illegible] ed abbondante ai poveri, che sviluppa tutte le opere buone, tutte le buone iniziative; [illegible] feconda che rende santa e benedetta la maternità, che ci salvi i padri, i fratelli, i figli. [illegible] dobbiamo chiedere oggi alla Vergine SS. del Cerro ed Essa, che non ha mai [illegible] coloro che hanno implorato il suo aiuto ed han ricorso al suo patrocinio, non ci abbandonerà in questo triste momento e salverà noi e le nostre famiglie e la cara patria nostra [illegible] flagello: la GUERRA ». Oh, chi mai avrebbe supposto che l'antico motivo leggendario dei novellatori medievali e dei pittori del Rinascimento avrebbe fornito un pretesto persino alla rettorica neutralista del 1917!

(1) Dispongo questo *Elenco* in ordine alfabetico.

3° « Un cavallo lavato ricupera gli occhi, il padrone li perde, ma poi pentito risanasi tornando cieco il cavallo ».

4° « Uno votatosi alla B. V. si libera dal mal di pietra, ed un [illegible] posto in gravi dolori colici, lavandosi si libera ».

5° « Pietro Cozino di Quinzano cascato da un [illegible] essendosi votato alla B. V. de Caravaggio si salvò ».

6° « Flagello tremendissimo avvenuto al popolo di Treviglio il 26 maggio 1412 perchè si rideva di questa festa celebrata con solennità da Caravagiani »

7° « Un uomo percosso qui in orazione dalla saetta resto illeso ed un ramo secco fiorisce piantato da un incredulo nel santo luogo ».

8° « Un uomo a cui per giustizia in [illegible] erano stati cavati li occhi ricupera la vista a questa S. Fonte ».

9° « Un dottore a Milano che con [illegible] che con forca pareva essere fatto morire per essere raccomandato a questa gloriosa apparizione ».

10° Un figlio del re d'Inghilterra [illegible] di lepre lavatosi a questa fonte resta perfettamente sanato ».

11° « Flora di Lonezzano [illegible] essendo stroppiata da un catarro [illegible] innanzi all'immagine [illegible] ».

12° « Quantità di ciechi, muti, sordi e zoppi, feriti e infermi d'ogni sorta mentre con viva fede si lavano [illegible] santa ».

3. Crema. — *Santa Maria della Croce* (c. 1820).

Intorno alla Vergine sono 10 immagini ovali:

1° Bartolomeo Contagli conduce Caterina Uberti sua sposa fuori di Crema.

2° Caterina Uberti pugnalata dal proprio marito nel bosco del Novelletto.

3° Maria Vergine compare a Caterina in abito di povera donna.

4° Maria SS. conduce Caterina a ricovero nella vicina casa Samanni.

5° Caterina trasportata in casa Tensini riceve il SS. Viatico.

6° Ricevuti gli ultimi sacramenti, Caterina riposa nel bacio del Signore.

7° Caterina elevata da Maria Santissima alla gloria del Cielo.

8° Allusione ai 40 miracoli avvenuti il 3 maggio 1490 al Novelletto.

9° Portentoso cerchio apparve agli Architetti il 18 giugno 1490 ore 5 pom.e

10° Tempio di S. Maria della Croce presso le mura di Crema.

4. Crema. — *La B. V. delle Grazie.*

Sotto alla Vergine vi è il miracolo della donna malata risanata.

5. Cremona. — *Il vero ritratto della Madonna S.ma della Fontana di Casalmaggiore dei R. di Padri dei Servi* (sec. XVIII).

Intorno alla Vergine sono *10 miracoli:*

1° Stroppiato et arsirato miracolosamente sanato.

2° Una donna spiritata è da questa B. V. liberata.

3° Uno da nervi ritirato risanato miracolosamente.

4° Da medici abandonato viene da questa Madonna sanato.

5° Concorre popolo assai e fa a molti grazia questa B. V.ne

6° Uno con l'acqua della Fontana viene liberato.

7° Ritorna in vita una donna per grazia di questa B. V.

8° Un leproso guarisce essendo condotto avanti a questa B. V.ne

9° Uno con undici carboni è da questa B. V. liberato.

10° Molti apestati sono p. grazia di questa B. V.ne liberati

6. Firenze. — *L'immagine della SS. Nunziata* di Firenze (circa 1720).

Intorno alla Vergine sono *18 miracoli:*

1° « Carcerato un servitore innocente e condannato si libera visibilmente dalla Nunziata ».

2° « Ercole d'Este da mortal ferita in guerra colla sola invocazione della Nunziata risana » (1).

3° « Esposto alle fiamme da Turchi un cavalier de Malta invoca la Nunziata e non abbrucia » (2).

4° « Bernardino Sardo tagliato in tutto il corpo da fieri colpi e gettato per morto in un fosso si salva la vita ».

5° « Con miracolosa violenza si torcono allo indietro le braccia al boia ed un meschino da decollarsi si salva ».

(1) Cfr. la collezione di Matteo Rosselli, n. 6.

(2) Cfr. Matteo Rosselli, n. 4.

6° « Domenico da Casentino morto e sepolto dopo quaranta ore risuscita ».

7° « Un bambino nero diventa bianco e la madre [illegible] del veleno e delle ire del marito sospettoso ».

8° « Gherardo di Giovanni d'Austria con una scure diviso dal capo al ventre non muore » (1).

9° « Invocata la Nunziata sopra Antonio Zingoni morto in atto di seppellirlo risuscita ».

10° « Stracciato a Spadino da un orso la guancia, la Nunziata [illegible] fa mansueta la fiera » (2).

11° « *Bernardo da Vercelli* impiccato dopo un giorno e una notte si trova vivo e libero per aiuto della Nunziata » (3).

12° « *Bartolomeo* maniscalco cade da un alto di 60 braccia chiama la Nunziata [illegible] nè muore nè s'infragne » (4).

13° « *Mariotto da Cortona* per falsa accusa tormentato ricorre alla Nunziata [illegible] pena (5) ».

14° « Ad Antonio soldato recisa dal carnefice la testa miracolosamente riunisce al busto ».

15° « Scioglie Niccolò stretto col collo e piede in un sol ferro alto un braccio e lo fa invincibile a Turchi ».

16° « Martino di Lugo giunto all'estremo per le molte ferite risana ».

17° « Caterina Regina di Cipro si libera dalle lusinghe di Satana e a santa vita riducesi dalla Nunziata » (6).

18° Domenico fornaio sotto le rovine di tutta la sua casa non muore nè resta infranto ».

7 8. Gorizia. 1° *Maria SS. di Gorizia*, stampa a colori (1840 c.).

« In Gorizia, un mercante caduto in fallimento per triste vizio del giuoco, abbattutosi in una
« statua di *Maria Santissima* miracolosamente Concetta, e trovandosi armato di fucile,
« osò spararlo contro di essa. Allora il Serpente, spiccatosi da di Lei piedi, gli si avventò
« alla faccia e fra i più crudeli spasimi lo uccise ».

2° « *Vera effigie di Maria Vergine immacolata della Concezione*, alla quale da un disperato
« giocatore fu data un'archibugiata nel dì 4 gennaio 1814 alle ore 21 nella città di
« Gorizia di Allemagna nella Carniola sopra il fiume Isonzo 26 leghe di Venezia e
« per castigo di Dio fu dal serpente punito ».

9-10. Loreto. I. — *Mater misericordie ora P. N.* (c. 1590).

Ritrato de la M. di Loreto con le istorie et translatione de la Santa Casa.

Sopra la Vergine vi è *un miracolo:* « Come fu levata dagli Angeli di Sciavonia per non eser veneratta e fu portata in la selva di Loreto nel territorio di Recanati ».

Nei lati della Vergine sono *6 miracoli:*

1° « Come la S.ta Casa fù levata dei Angeli a Nazaret p. esser abandonata la fede ».

2° « Come la gloriosa S.ª Vergine fu annunziata dal Angiello in la Santa Casa ».

3° « Come la Vergine naque e fu levata en la Santa Casa ».

4° « Come fu levata de la selva per cagione dei cagnamenti e portata nel poder de doi frate ».

5° « Come fu portata nel poder de doi frateli e per la discordia loro fu portà in strada ».

6° « Come fu portata dai Angielli in la strada dove ogi si vede ».

II. — *Immagine della Gloriosissima Vergine di Loreto* (c. 1750).

Sopra la Vergine vi è *il miracolo:* « La S.ta Casa passa il mare per spatio di [illegible] miglia ».

Dalle parti sono *8 miracoli:*

1° « Viene cavata la coradella ad un prete che alla S.ta Casa celebra messa et ivi spira ».

2° « Due capuccini sono dall'onde del mare liberati ».

3° « Un Cap.o di soldati condannato a morte è liberato ».

4° « Tre città per intercessione della B. V. sono liberate dalla peste ».

5° « È liberato un giovane dal demonio e restituitoli la scrittura che gli haveva fatto ».

6° « Da fortuna di mare e pericolo de Turchi molti si salvano ».

7° « Una gentil dona francese ed altre da diavoli opresse sono liberate ».

8° « Molti ciechi, infermi e stropiati per intercessione della B. V. risanati ».

Sotto è *un miracolo:*

« Miracolosamente sono tenuti lontano gli impeti di Turchi dalla S.ta Casa ».

(1) Cfr. la collezione di Matteo Rosselli, n. 26.
(2) Cfr. Matteo Rosselli, n. 14.
(3) Cfr. Matteo Rosselli, n. 20.
(4) Cfr. Matteo Rosselli, n. 8.
(5) Cfr. Matteo Rosselli, n. 13.
(6) Cfr. Matteo Rosselli, n. 30.
(7) È il miracolo di Teofilo, di cui la Madonna del Soccorso è una variante.

11. Monserrato. — La Madonna è senza iscrizione dichiarativa (sec. XVII).

Intorno alla Vergine sono *8 miracoli* anche questi senza iscrizione dichiarativa. Essi rappresentano:

1° Un uomo che prega.
2° Uno zoppo risanato offre le stampelle alla Vergine.
3° Una donna che si libera dei diavoli.
4° Un uomo che prega.
5° Uno che cade dalla finestra.
6° Uno che è cascato nel pozzo.
7° Uno che prega.
8° Un contadino schiacciato sotto un carro.

12. Napoli. — *La Beatissima Vergine del Carmine* (sec. XVII)

Intorno alla Vergine sono *14 miracoli*

1° « Poveri schiavi fan voto alla B. V. si liberano ».
2° « Somergendosi una nave fa voto, il paron si sa[lva] ».
3° « Pescando trovan il filio che era 2 giorni anegato e vivo ».
4° « Invoca la B. V. non puono ferire gitando in mare si sa[lvano] ».
5° « Un ferito a morte gitato in un pozzo lo cavano vivo ».
6° « La B. V. del Carmine libera una indemoniata ».
7° « La Mad. del Carmine lib. uno da 30 ferite ».
8° « Uno è lib. da la B. V. dalla forca ».
9° « M. V. libera uno da incendio del foco ».
20° « Da un alboro cade, è sanato da M. V. ».
11° « Il padre trova il suo figlio vivo che era morto ».
12° « Vien ferito in giostra. La B. V. lo libera ».
13° « Essendo ne' ceppi fa voto e lib. dalla B. V. M. ».
14° « Un cieco riceve il vedere dalla B. V. M. ».

13. Pompei (Napoli). — *La Madonna del Rosario di Pompei* (sec. XIX).

Sopra la Vergine sono *2 miracoli* senza iscrizione dichiarativa:

1° Un vaporino che affonda.
2° Un terremoto.

Intorno sono *6 miracoli* senza iscrizione dichiarativa:

1° Un assassino è preso da' carabinieri.
2° Una donna prega davanti a un reclusorio.
3° Un processo alla Corte d'Assise.
4° Una ammalata risanata.
5° Una madre davanti a una prigione.
6° Un uomo che cade da un balcone che rovina.

14. Reggio. — *Il vero disegno dell a miracolosissima Madonna de' Padri de' Servi di Reggio* (sec. XVII).

Intorno alla Vergine e il Bambino [*Quem genuit adoravit*] sono *16 miracoli:*

1° « Una carocia va adoso un putino di 30 mesi et si ruppe un bracio ».
2° « Si sana una dona inferma et anco strupiata ».
3° « Uno infermo a morte risanato ».
4° « Uno mutto e sordo dato l'udito e il parla ».
5° « Un leproso mondatto ».
6° « Un putto stropiato camina sano ».
7° « Un scudo d'oro miracolosamente ritrovato ».
8° « Un cieco di un'occhio illuminato ».
9° « Una donna inferma risanata ».
10° « Un vecchio di 70 anni gobo risanato ».
11° « Un giovane di una botta di arcobuio ».
12° « Una donna liberatta dal Demonio ».
13° « Una pietra di marmo cade adosso un puttino ».
14° « Una putta di 15 anni cade giù d'una altezza ».
15° « Una giovane mutta e sorda ».
16° « Un vecchio d'anni 60 crepatto ».

15-16. Roma. — I. *La miracolosa Madonna di Carmine di Roma* (sec. XVII).

Intorno alla Vergine sono *4 miracoli:*

1° « Uno ferito et getato in mare è liverato ».

2° « Uno dall'incendio d'una casa liberato ».
3° « Uno ferito di 20 ferite risanato ».
4° « Uno ferito di 17 ferite risanato ».

Sotto alla Vergine c'è *un miracolo:* quello dell'*impiccato*, senza is[illegible] dichiarative (1).

II. — [Lo stesso, senza iscrizione].

[Sotto alla Vergine vi è un solo *miracolo:* quello dell'impiccato, salvato da una prodigiosa rottura della corda].

17. Treviso. — *La miracolosissima Madonna di Treviso la quale dall'anno 10[illegible] al presente giorno fa stupendissimi miracoli con gran concorso de popoli*

Intorno alla Vergine sono *13 miracoli:*

1° « Un uomo in bocca al lupo liber° ».
2° « Un impiccato 7 volte si ruppe il capestro si libera scopiando il boia ».
3° « Un ferito a morte si libera ».
4° « Alcuni da fortuna si libera ».
5° « Un putto cade nel fuoco risana ».
6° « Origine della Madonna ».
7° « Una ritrata di membri risana ».
8° « Uno della saetta resta illeso ».
9° « Un condan[illegible] alla morte si salva ».
10° « Un ferito nel ventre risanato ».
11° « Uno esce miracolosam. di prigione ».
12° « Uno ferito di 11 colpi mir. ris° ».
13° « Uno putto morto ressucita mentre viene sepolto ».

18. Vicenza. — *L'immagine della miracolosissima Madonna da Monte in Vicenza* (sec. XVIII).

Intorno alla Vergine sono *10 miracoli:*

1° « Un assiderato condotto alla B. V. di Monte e liberato ».
2° « Caduto un fanciullo in pozzo per la B. V. è liberato ».
3° « Un caduto da altissima pianta non riceve male ».
4° « Un infermo di molti anni dalla B. V. è risanato ».
5° « Apparizione della B. V. a S.ta Vicenza ».
6° « Un muratore caduto da fabrica è liberato ».
7° « Un stroppio andando alla B. V. è risanato ».
8° « Un cieco invoca la B. V. ricupera la vista ».
9° « Caduto uno da cavalo riceve grazia ».
10° « Molti zoppi, ciechi, infermi dalla B. V. liberati ».

19. Viterbo. — *Miracolosa immagine di Maria SS. della Quercia che si venera nella chiesa dei PP. Domenicani in Viterbo* (1832).

Intorno alla Vergine sono *12 miracoli:*

1° — « Oh quante volte l'ho levata — o quante
« Egli se ne ritorna in un istante ».
2° — « Essendo da nemici assediato
« invisibile resta e preservato ».
3° « Da una donna due volte trasportata
« Su la quercia a suo luogo è ritornata ».
4° « Con le viscere e il cuor fuori del lato
« corre il Prete alla Quercia ed è sanato ».
5° — « Sul nudo collo la mannaja forte cadde
« non lo tagliò; sfuggì la morte ».
6° « Co' mani alla girella, i piedi al suolo
« un gigante diviene e non ha duolo ».
7° — « Dell'altissima rupe d'Orvieto
« precipitossi, fu sanato e lieto ».
8° « Per dar vita alla madre il bambin parla
« il marito tralascia di svenarla ».

(1) Cfr. la tav. 20. È il medesimo motivo della novella medievale conosciuta col nome: *Il ladro Elbo.*

9° — « Salta il cavallo valoroso e ardito
« per liberare il suo padron ferito ».
10° — « Cascò sopra la lancia sviscerato,
« invocando Maria fu liberato ».
11° — « Davanti a un Cardinale e molta gente
« risana il collo a un uom che sta languente ».
12° — « Non han forza le fiamme e per miracolo
« resta intatto il figliolo e senza ostacolo ».

20–22. IGNOTA LOCALITÀ. — *Il miracolo della B. V. M. della Pianta.*
Un bambino cade da una scala addossata ad una quercia.
I. — *Maria SS. del Divino amore* 1851–52.
Intorno alla Vergine sono 9 *miracoli*:
1° « P. G. R. da un cancaro »
2° « P. G. R. della vista »
3° [Miracolo delle stampelle].
4° [Un indemoniato è liberato].
5° [Un uomo cade dalle scale risanato].
6° [Un uomo risanato].
7° [Un'ammalata risanata].
8° [Preghiera].
9° Carlo Antonio di Stefano per grazia ricevuta. Miracolo successo il dì 23 maggio 1836 avendo ricevuto 63 cortellate.

II. — *Maria SS. del Divino Amore* (senza iscrizione).
Intorno alla Vergine sono *10 miracoli* senza iscrizione dichiarativa:
1° Un ammalato risanato.
2° Il miracolo delle stampelle.
3° Un possesso liberato.
4° Uno che cade per le scale.
5° Un malato risanato.
6° Ex voto di membra e chiodi.
7° Preghiera.
8° Una ammalata risanata.
9° Ex-voto.
10° Un ferito risanato.
Sotto alla Vergine vi è *un miracolo* senza iscrizione dichiarativa:
Una carozza con cavalli che scappano.

APPENDICE II.

La « Madonna del Soccorso ».

Parecchi anni or sono, entrando nella chiesa agostiniana di S. Maria di Borgo in Sassoferrato vidi quasi nel centro della nave una macchina in legno e cartapesta rappresentante la Madonna del Soccorso (fig. 18). Attorno al gruppo ardevano alcuni ceri, e v'era genuflessa insieme ad un ragazzo una vecchiarella che mi raccontò: « C'era una volta una madre che seccata dal pianto e dalle grida insistenti del suo figlioletto in un momento di rabbia esclamò: che il diavolo ti porti! E subito comparve un diavolo orribile che acciuffò il putto per portarselo via. La madre disperata si rivolse *per soccorso* alla Madonna, che subito intervenne scacciando il diavolo con un bastone, e restituendo il bambino alla madre. Ogni anno il martedì di Pasqua, le mamme vengono a pregare ai piedi di questa statua con i loro ragazzi, ma quando raccontano loro la storia, la cambiano un poco, e narrano che il bambino aveva disobbedito e perciò venne il diavolo a prenderselo, ma la storia vera è quella che ho detto io... ».

Così appresi la prima volta da una donna del popolo quale miracolo della Vergine illustrassero le immagini della Madonna del Soccorso. Da allora m'interessai a questo tema iconografico e ne trovai parecchi esempi, tutti nelle Marche e nell'Umbria o nei paesi finitimi o provenienti da quelle regioni, e in genere in conventi e chiese o confraternite dell'ordine di S. Agostino. La fonte letteraria della leggenda non mi fu possibile rinvenirla, per quante

ricerche facessi nella letteratura ascetica specialmente agostiniana, e inutilmente mi rivolsi ai migliori cultori di questa disciplina. Solo un'eco della leggenda [illegible] nelle opere del Beato Giovanni Dominici. Questo frate domenicano, sull'inizio [illegible] secolo, scrivendo il suo aureo libretto sul *Governo della famiglia* raccomandava a Bartolomea, la pia consorte di Antonio Alberti: « Bada dal pronunciare con ira o con leggerezza per [illegible] per qualsiasi altro motivo, una maledizione o una imprecazione sui tuoi figliuoli [illegible] creatura o *dal mandarli al diavolo*, poichè una tale maledizione uscita dalla bocca del padre o della madre o si verifica ovvero in qualche modo danneggia » (1).

Venuto a conoscenza dello studio sui *Miracoli della Vergine* di Ezio Levi [illegible] getta nuova luce anche sulla leggenda che inspirò le figurazioni della Madonna [illegible], mi affrettai a mettere a sua disposizione il materiale da me raccolto. Ma egli insistè [illegible] mente perchè io pubblicassi il risultato delle mie ricerche a modo di appendice al suo lavoro. Mi limiterò ad accennare ad alcune rappresentazioni di questo tema iconografico non comprese nell'elenco datone dal Levi, parendomi superfluo parlare ancora delle fonti letterarie dopo quanto egli ne ha scritto con tanta dottrina ed autorità. Il Levi dice giustamente che « questo tema così fortunato della *Madonna del Soccorso* presenta molti problemi curiosi ed oscuri che attendono ancora la loro soluzione ». Ignoriamo infatti perchè questa figurazione si localizzò nell'Umbria e nelle Marche, e perchè divenne un tema iconografico dell'ordine agostiniano, inoltre ignoriamo la fonte scritta da cui scaturì direttamente. Le varie leggende raccolte dal Levi appartengono allo stesso ciclo, sono — dirò così — gli antenati di quella che noi cerchiamo, non la madre. La novella *De puero quem B. V. a demonibus liberavit* è quella che più vi si avvicina, ma nelle nostre figurazioni il diavolo è sempre uno solo, e nella novella sono molteplici, e in questa ha una parte importante il focolare in cui fu gettato il bambino, focolare che non vedesi riprodotto in alcun quadro.

Io sono convinto che la fonte letteraria da cui ebbe origine questa rappresentazione artistica cara agli agostiniani, debba essere una leggenda del tutto simile a quella da me raccolta dalla viva voce del popolo in Sassoferrato. La scritta nella tela dell'Alunno della Galleria Colonna (fig. 11) ce ne accerta: dice la Vergine al demonio

Rendi il suo figlio o satana a costei
che a te per ira non [illegible] *t'a dato.*

Per ira dunque, e non con un patto alla Faust, ma in un momento di collera, quando esclamò che il diavolo ti porti! E le parole su riferite del B. Giovanni Dominici sembrano un commento a questo miracolo della Vergine che, nell'arte, assume il nome di Madonna del Soccorso.

FERMO. — Ch. di S. Agostino. Altare del braccio destro. Solita figurazione della Madonna del Soccorso, in un gonfalone di tela, de' primordi del XVI secolo, di un meschino pittore marchigiano. La tela fu tagliata per adattarla all'attuale cornice, e il diavolo è rimasto fuori: in fondo a destra un tempio con portico, sulla cui porta è scritta la invocazione SIT PAX HVIC DOMVI ET OMNIBVS INTRANTIBVS IN EA, a sinistra un paesaggio montuoso, un fiume e le vedute di Fermo (?). Nella fimbria della tunica di Maria si legge la salutazione angelica.

CASTEL RITALDI (Spoleto). — Di questo stendardo, datato 1506, ha già parlato il Levi, al N. VII. Qui lo ricordo solo per attribuirlo al Lattanzio figlio di Niccolò di Liberatore da Foligno detto l'Alunno.

FOLIGNO. — S. Agostino. « Sacrestia. Tavola a olio. Madonna del Soccorso; eseguita ad imitazione della scuola dell'Urbinate ».

Così il Guardabassi, *Indice-Guida dei monumenti dell'Umbria*, p. [illegible], ma fu alienata [illegible] cine d'anni or sono, e se ne ignora la sorte.

GUBBIO. — Convento di S. Lucia delle Agostiniane. Stampa della fine del XVII secolo, rappresentante la Madonna del Soccorso, nella solita formula: in alto due angioli che [illegible] gono una corona in capo alla Vergine. Sotto vi è scritto: *Miracolosa Immagine di M.* [illegible] *del Soccorso che si venera nell'antica chiesa del* [illegible] *nel castello di* [illegible] *Sassoferrato.*

(1) BOSSLEZ A. *Kardinal Joh. Dominici's Erziehungslehre* [illegible] Freiburg [illegible], p. 25.

SASSOFERRATO. — Ch. di S. Maria di Borgo, già degli Agostiniani. Tempera su tela nel terzo altare a destra, di scuola marchigiana de' primordi del sec. XVI. La madre prega genuflessa, il demonio tiene per la scollatura dell'abitino il fanciullo che grida e si aggrappa alla Vergine, che ha manto azzurro stellato sopra la tunica rossa, e brandisce la clava.

SERRAVALLE SUL CHIENTI. (frazione di Percanestro). — Affresco nella parete destra della chiesa. Vergine stante, con la destra solleva la clava e con la mano sinistra il putto; il demonio che l'aveva afferrato, è in atto di fuggire; la madre è genuflessa.

Questo affresco è certamente opera di Paolo Bontulli, di cui sono molti altri affreschi circostanti, datati 1522, data che con ogni probabilità può riferirsi anche a questo affresco, sul quale è scritto: MARIA DELLO SOCCORSO.

GUBBIO. — S. Agostino. Oltre la tela datata 1485, già descritta dal Levi, eravi in sacrestia uno stendardo rappresentante la Vergine del Soccorso, dipinto dall'Allegrini (1) (1597-1673), un maestro eugubino scolaro del cavalier d'Arpino, ma da parecchi anni se ne ignora la sorte.

PALERMO, presso il conte Mazzarino. — Di questo trittico ha già parlato il Levi al N. 16.

Qui la figurazione della Madonna del Soccorso fu sintetizzata nella tavola centrale nella sola figura della Vergine con la mazza e il fanciullo che si ripara sotto il manto di Maria, senza il diavolo e senza la madre. Se qui la ricordo è solo per affermare che anche questa è una pittura marchigiana, e va attribuita a Lorenzo II da Sanseverino. Ignoro come da questa città passasse in Sicilia.

ROTONDO (Sassoferrato). — Santuario del Cerro. Al principio del secolo scorso di questo santuario restava in piedi solo il presbiterio, nella cui parete di fondo era affrescata una Madonna del Soccorso, che vedemmo riprodotta in una stampa che conservasi a Gubbio nel Convento di S. Lucia. L'affresco che vedesi ora sul nuovo altare è moderno, ad eccezione della testa della Vergine, che fu staccata dall'antico dipinto e inserita nel nuovo.

MATELICA, presso il signor Croci. — Anconetta di piccole dimensioni. La Vergine tiene il putto sollevato con la sinistra, a destra c'è la madre genuflessa, ai lati S. Sebastiano ed altri due santi. XVI sec., scuola marchigiana.

SIGILLO. — Chiesa del Cimitero, dedicata a S. Anna, già degli Agostiniani. Nella parete destra, affresco di Matteo da Gualdo rappresentante la Vergine stante nel centro con la mazza e il puttino; la madre è a sinistra, il diavolo a destra. Sotto vi è scritto: SA. M. DEL SOCCORSO.

MONTEFALCO (presso), Parrocchia di Turrita. Nelle parete a destra un affresco del XVI secolo, alquanto deperito, ov'è figurata la Madonna del Soccorso nella consueta formula.

FIRENZE. — Presso il marchese Piero Bagagli. Tavola rappresentante nel centro la Vergine che attira a sè un putto urlante, proteggendolo sotto il manto, mentre col bastone scaccia il diavolo. A sinistra la madre genuflessa, in atto di implorare soccorso. Due angioli scendono a coronare la Vergine; in alto la mezza figura dell'Eterno Padre con tre cherubini per lato. In un cartellino v'è la scritta dell'autore: *Jacopo di Chimenti da Empoli. 1593.*

Questa tavola proviene dalla distrutta chiesetta di S. Maria Sopr'Arno in Firenze, dove fu vista dal Richa (2). Questa chiesa, a quanto pare, non aveva alcuna attinenza con l'ordine agostiniano; e questa tavola sarebbe la sola immagine della *Madonna del Soccorso* dipinta fuori dell'Umbria e delle Marche e paesi finitimi.

* *
*

Altre immagini di Madonne del Soccorso trovansi, a quanto mi fu assicurato, in Arcevia, chiesa di S. Medardo; in Castagna, chiesa di S. Ermete; Ripatransone, S. Agostino; Anghiari, S. Agostino; S. Anatolia (Marche) in una chiesa di monache Agostiniane.

UMBERTO GNOLI.

(1) LUCARELLI O., *Memorie e Guida storica di Gubbio*, 1888, p. 565.
(2) *Chiese fiorentine*, 1762, vol. X, pag. 318-319.

GIANNICOLA DI PAOLO

(NUOVI DOCUMENTI).



OTO sotto il falso nome di Manni e a torto creduto di Città della Pieve (1), Giannicola nacque in Perugia circa fra il 1460–1470 in Porta S. Pietro, nella parrocchia di S. Stefano (oggi S. Domenico) ove abitava suo padre Paolo di Giovanni barbiere, uomo facoltoso ma che tuttavia esercitava la professione (2), e aveva fra i suoi clienti i frati del convento di S. Domenico. Lo zio di Smicca — soprannome di Giannicola - era canonico del Duomo di Perugia, e così pure suo fratello Ser Giovanni Latino: un altro zio Ser Stefano, forse fratello della madre, era di Deruta.

Lo troviamo inscritto nella III Matricola dell'Arte dei pittori ed accanto al nome leggesi la data della sua morte, 27 ottobre 1544. Aveva bottega in piazza del Sopramuro in una casa del Capitolo del Duomo, cui corrispondeva 4 fiorini e 40 soldi l'anno per l'affitto.

Fedele seguace del Perugino specialmente nei tipi, nella costruzione e nella forma delle figure, apprese l'arte alla sua bottega circa allo stesso tempo di Berto di Giovanni, di Eusebio da San Giorgio, dello Spagna e di Sinibaldo Ibi; risentì l'influenza del suo condiscepolo Raffaello, e dopo il 1515 cambiò maniera e si diede a imitare i toscani, Andrea del Sarto, il Sodoma e il Pacchia. La cappella di S. Giovanni del Cambio, da lui interamente dipinta fra il 1513 e il 1528, mostra all'evidenza l'evoluzione artistica del nostro maestro.

Ma è mio intendimento di limitarmi a pubblicare i nuovi documenti da me rinvenuti negli archivi di Perugia su questo fecondo pittore; oltre 60 ne diedi alla luce recentemente (3) e un numero maggiore ne do ora in appendice.

Parecchie di queste notizie riguardano atti della sua vita privata, compere e vendite di case e di terreni, quietanze e prestiti, oggetti di vestiario per sè, per la famiglia e i garzoni, la vendita di un'armatura a un nobile perugino, ma la maggior parte interessano la sua operosità artistica, confermano o cambiano vecchie attribuzioni, documentano pitture ancora esistenti e ricordano opere perdute o disperse.

(1) Lo dimostrò con sicure prove il canonico Fiorenzo Canuti in uno studio su Giannicola che vide la luce in *Bollett. di Storia Patria per l'Umbria*, fasc. II-III, 1917. Al Canuti, acciocchè il suo studio riuscisse più completo, favorii i docc. su Giannicola da me rinvenuti fino allo scorso anno, ed egli li cita come editi nel *Bollettino d'Arte* 1917, ma questo mio articolo vede la luce con un anno circa di ritardo.

(2) Come molti barbieri, esercitava anche la medicina: « 1495. Maestro Paulo de Giovanni barbèro medico de li morbati al tempo de la peste a dì 3 febraio flor. 27 de suo salario » (*Arch. Comunale di Perugia*, vol. 628, c. 32).

(3) *Bollettino d'Arte*, 1915, fasc. V.

Giannicola è ricordato per la prima volta nel 1493: in quest'anno dipinse in Palazzo sopra l'uscio del Priore dei Priori e l'opera fu giudicata da Fiorenzo di Lorenzo e Bartolomeo Caporali, e nello stesso anno si obbligò di affrescare una *Cena* ed altre figure nel refettorio dei Priori (1). Doveva certo essere già favorevolmente noto per precedenti lavori, se ottenne dal Comune della sua città una sì importante ordinazione.



Fig. 1 — Giannicola di Paolo — Crocifisso. *Perugia*, Pinacoteca.

Traccie di questi affreschi esistevano ancora nel secolo scorso, e un frammento staccato su fondo d'oro impresso si conserva ne' magazzini del Comune, ma non mi fu possibile rinvenirlo.

Su questi dipinti pubblicai già altri documenti: sappiamo ora che nell'ottobre 1493 Giannicola faceva preparare l'intonaco e togliere certi beccatelli o peducci della vôlta del refettorio che « davano impaccio alla figura del Cristo che s'avea a fare ». Un anno dopo, il 16 ottobre 1494, questa *Cena* era condotta a termine, ma i pagamenti si protrassero fino al gennaio 1496. In questo stesso anno fu eletto arbitro per giudicare sul prezzo di alcune pitture e di una tavola d'altare eseguita per la chiesa di S. Francesco da Niccolò del Priore: ma i docc. non ne indicano il soggetto, sì che anche questa — come tutte le altre numerose opere di Niccolò del Priore di cui si ha memoria — non è possibile identificarla.

Il Crocifisso ricordato ne' docc. del giugno-luglio 1501 ho potuto stabilire esser quello che dal 1878 trovasi nella Pinacoteca Vannucci (sala XVI, n. 32) proveniente dalla Confraternita di S. Domenico (fig. 1). Era in una parete di un « camerone » o sala di adunanza dei confrati, e circa un secolo fa fu staccato dal muro e posto in un altare della chiesa di quei disciplinati, ove lo descrive il Siepi (2) che l'attribuiva al Perugino, attribuzione ripetuta anche recentemente (3). È questa dunque l'opera più antica documentata del nostro Giannicola (4). La figura del Cristo crocifisso deriva da quella del Perugino, il corpo è di belle proporzioni, modellato con robustezza, smorto e cereo il colore delle carni. L'arioso paesaggio con una marina, castelli, fanti e cavalieri, disegnati con brio ricorda il Pintoricchio anche nell'abuso della lumeggiatura in oro: il fondo grigio-celeste è moderno.

La tavola d'*Ognissanti*, (fig. 2) già in S. Domenico nella cappella Baglioni, passata all'Accademia di Belle Arti nel 1810 e ora nella Pinacoteca Vannucci

(1) Mariotti, *Lettere pittoriche perugine*, Perugia, 1788, p. 230.
(2) *Descrizione della città di Perugia*, 1822, II, p. 489.
(3) Lupattelli A., *Pinacoteca Vannucci*, p. 126.
(4) Del nostro maestro non si conoscono opere firmate.

(sala XVI, 30), era già nota come una delle migliori opere di Giannicola (1). I docc. da me rinvenuti confermano l'attribuzione e fissano il tempo in cui fu eseguita, cioè fra il 1506-1507. Il 30 novembre di quest'ultimo anno si dichiara che la tavola era già dipinta *bene et diligenter*, e l'8 gennaio dell'anno succesivo si paga un falegname per collocarla sull'altare.



Fig. 2 — Giannicola di Paolo - Ognissanti - *Perugia*, Pinacoteca.

Nella chiesuola di S. Cristoforo di Civitella d'Arna, nel contado di Perugia, tutta la parete d'altare è ricoperta da un affresco che rappresenta la Vergine in trono con il Bambino fra S. Giovanni Battista e S. Giuliana, e in basso sette monache oranti divise in due gruppi (2). Anche questo dipinto, rimasto fino ad ora inosservato, è opera di Giannicola, come ce ne accerta il doc. del 15 ottobre 1515 da me rinvenuto. Concepito secondo le forme del Perugino, colorito con tinte smorte ma attraenti, è da ritenersi fra le opere più deboli e

(1) VASARI-MILANESI, III, 596. CROWE e CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia*, X, p. 121. Questa tavola era centinata.

(2) La testa del Battista è in parte perduta; e caduto è l'ultramare del manto della Vergine, mettendo a nudo il colore rossiccio di preparazione. La santa Giuliana veste una [illegible] viola e un manto giallo foderato di verde; le monache oranti vestono l'abito bianco delle cistercensi, chè a tale ordine apparteneva il monastero di S. Giuliana.

affrettate del maestro che si sarà largamente servito nell'esecuzione dell'aiuto de' suoi garzoni.

Nel 1516 dipinsè le armi papali nella sala grande del Palazzo dei Priori; i pagamenti ebbero luogo parte nello stesso anno, parte nel seguente, parte nel 1525; ma non essendosi accordate le parti sul prezzo, il 30 aprile 1527 la pittura fu fatta lodare da Sinibaldo Ibi e Berto di Giovanni, che la stimarono 35 ducati d'oro.



Fig. 3 G. Boccati e Giannicola di Paolo - Madonna del Pergolato — particolare.
Perugia, Pinacoteca.

Nel 1516-1517 il nome del maestro ricorre con frequenza ne' libri dei *Debitori e Creditori* del Monastero di Monteluce, le cui suore cucivano per lui e per i suoi garzoni vari indumenti, come giubbe, calze, maniche e manichette ed altro e gli fornivano danaro senza mai specificarne la ragione: è assai probabile che avesse a quel tempo eseguito pitture per quelle Clarisse, ma non potei rinvenirne alcun ricordo. Nel 1518 promette di sborsare 300 fiorini di dote a sua figlia Isabella che va sposa a Ventura di Giovanni; dote assai ragguardevole per quei tempi.

Nello stesso anno v'è ricordo di un altro crocifisso da lui dipinto per la fraternita di S. Domenico, del quale non si hanno altre notizie. Certo non si tratta del crocifisso dipinto nel 1501 per lo stesso sodalizio e che, come si è detto, conservasi nella civica pinacoteca di Perugia, chè l'uno era dipinto in una sala e l'altro in una dispensa, e mentre quello tuttora esistente ha il paesaggio animato solo da fanti e cavalieri, l'altro commessogli nel 1518 doveva rappresentare a' piedi della croce un gruppo di disciplinati. E per i medesimi disciplinati di S. Domenico eseguì vari altri lavori nel 1519. La fraternita, che

fin dal 1447 aveva acquistato per l'altare dell'oratorio la grande pala di Giovanni Boccati da Camerino (1), volle ornarla di una ricca cornice e diè incarico a Giannicola di dipingerla ed in tale occasione gli affidò anche il *restauro* della pala del Boccati, che dovette riverniciare e *rassettare;* e il lavoro fu stimato dal suo amico Bitta Caporali. Ma di tale *rassettatura* le tracce sono anche troppo evidenti, e poche figure si salvarono; riproduco qui (fig. 3) il particolare delle teste di S. Ambrogio e S. Girolamo, due teste interamente rifatte da Giannicola e nelle quali non v'è più traccia dello stile del Boccati. Dipinse anche una tenda da tirarsi avanti al quadro suddetto, e un S. Domenico in un paliotto per l'altare, e i muri di fianco ad esso, un tabernacolo, i cornicioni dei seggi, due angeli scolpiti in legno, un leggìo, vasi ornamentali in legno ed una croce che era guasta e *schalcinata.* In questi lavoretti si servì dell'opera de' suoi garzoni Maria Nicola e Giovan Battista, affatto sconosciuti e non inscritti nella Matricola dell'Arte.

Nel 1530 Giannicola promette al berrettaio Antonio di Luca di dipingere per la sua cappella dedicata a S. Luca nella chiesa di S. Francesco, una tavola con l'*Orazione nell'Orto* e tre Apostoli dormienti, per il prezzo di 80 fiorini, e darla compiuta entro quattro mesi, ma la quietanza finale, che pure ho rinvenuto, porta la data del 1532. È questo il quadro ricordato dal Vasari (2), la cui attribuzione è ora confermata da' documenti: « parimente (fu discepolo del Perugino) Giannicola che in S. Francesco dipinse in una tavola Cristo nell'Orto ». Dalla chiesa di San Francesco questo quadro passò in seguito nell'attiguo oratorio di San Bernardino, ove la trovo descritta nel 1787 (3), ma dopo se ne perdono le traccie e già nel 1822 doveva avere emigrato da Perugia, chè il Siepi così diligente e minuzioso non la ricorda (4), nè so dove trovisi attualmente.

Nel 1533 stipula una pace col genero Cesare di Sinibaldo Antoniucci per la remissione delle ingiurie, percosse e *omicidio* contro Finoria già sua figlia, e si contenta di farsi restituire i 60 fiorini che aveva sborsato come parte della dote. Nel 1537 si accorda col medico Plinio di Gregorio su certa controversia sorta fra loro a cagione di una tavola che Giannicola gli aveva dipinto, ed era stata posta nella chiesa di S. Domenico; ma di quest'opera non è indicato il soggetto, e non ve n'è altra memoria (5). Nello stesso anno, col suo amico Bitta

(1) Bombe, *Geschichte der peruginer Malerei.* Berlin, 1912, p. 83.

(2) Ed. Milanesi-Sansoni, III, p. 596.

(3) Modestini, *Descrizione della chiesa di S. Francesco.* Perugia, 1787, p. 34.

(4) *Op. cit.*, vol. III. Non sembra che questa tavola fosse demaniata dai francesi, chè non figura ne' *Documenti sulle requisizioni dei quadri fatte a Perugia dalla Francia.* A. Rossi, in *Giornale di Erudizione artistica,* V-VI.

(5) Dalla chiesa di S. Domenico provengono le due tavole della Pinacoteca Vannucci, sala XVI, n. 15 e 31, rappresentanti la Maddalena e S. Sebastiano, la Madonna e S. Giovanni, opere di Giannicola. Il Costantini, *Guida... di Perugia*, 1784, p. 67, le descrive nella sacrestia di detta chiesa: ma probabilmente queste tavole dovevano fiancheggiare un crocifisso, e non pare possano identificarsi con l'opera eseguita da Giannicola per il medico Plinio nel 1537, perchè rivelano la maniera peruginesca del nostro maestro, e non quella toscaneggiante delle sue opere tarde. Due grandi quadri d'altare di Giannicola vidi anni or sono nella collezione Sedelmayer a Parigi: l'uno rappresentava la Madonna in trono, con S. Pietro e S. Rocco a destra, il Battista e S. Sebastiano a sinistra e doveva datare circa al 1510-1520; l'altro, più tardo, rappresentava un S. Sebastiano alla colonna fra due arcieri, e fondo di paese. Altro S. Sebastiano, del tutto simile a quello Sedelmayer, e da attribuirsi anche a Giannicola, trovasi nelle collezione Cook a Richmond (fot. Anderson, 18487). Una tavola con i SS. Pietro e Paolo, già de' Conti Bracceschi in Perugia, trovasi ora in America nella collezione Platt a Englewood.

Caporali, stima un tabernacolo dipinto per la confraternita di S. Benedetto da Sinibaldo Ibi. Dopo quest'anno non si ha ricordo di altri dipinti eseguiti dal vecchio maestro, che fu ancora per due volte eletto Camerlengo dell'Arte dei pittori (1539-1543) e morì nel 1544 il 27 ottobre.

UMBERTO GNOLI.

DOCUMENTI.

Giannicola di Paolo.

1493, 23 Sett. — « A maestro Giovannicolo de paulo pinctore per parte de la depinctura de la mensa de jesu Xristo cum la figura del nostro redentore jesu et de gli altri dodece apostoli qual ha tolta a fare dal presente offitio del priorato nel Refectorio duve mangiano al presente dicti signori Priori, fl. 4, s. 38 » (*Arch. del Comune di Perugia. Libro del Cappellano*, vol. 568, c. 150).

1493, 3 Ott. — « A pace da le fracte che tagliò cum lo scarpello certe coccole hovvero becchitelli de travertino facti tagliare de comandamento dal pictore [Giannicola] perchè davano impaccio a la figura del cristo che s'avea a fare [nel refettorio del Palazzo] » (*Ibid.*, c. 151).

1493, 12 Ott. — « A Iacomo de beltrame che scalcinò e arricciò la facciata de la mensa dove sa dipingere come disse el Maestro » (*Ibid.*, c. 151).

1493, 29 Ott. — Riceve fl. 5, s. 64 per la pittura sopra l'uscio della camera del capo officio (il Priore dei Priori) in Palazzo (*Ibid.*, c. 151).

1493, 29 Ott. — Riceve fl. 1, s. 2 per la pittura del Refettorio (*Ibid.*, c. 151).

1494, 16 Genn. — « Per parte de la dipintura che ha fatto et che fa » nel Refettorio riceve altri 8 fiorini (*Ibid.*, c. 153).

1494, 18 Febbr. — Riceve altri 4 fl. per la stessa ragione (*Ibid.*, c. 153).

1494, 19 Apr. — Riceve fl. 3 per comprare « oro in pannelli » (*Ibid.*, c. 155).

1494, 16 Ott. — Riceve fl. 9 per la pittura *ha facta* nel Refettorio (*Ibid.*, c. 159).

1494, 3 Dec. — Fl. 9 come sopra (*Ibid.*, c. 159).

1495, 15 Genn. — Fl. 9 come sopra (*Ibid.*, c. 160).

1496, 28 Genn. — Fl. 10 come sopra (*Ibid.*, c. 167).

1494, 20 Dec. — Vende una casa per 140 fl. e ser Francesco di Iacobo roga l'atto. Cfr. doc. del 1500, 22 febbr. (*Arch. Not.*, Rog. di Severo di Pietro, Prot. del 1500-1501, c. 54).

1496, 11 Maggio. — « . . . . magistrum Iohannem ludovicum [sic] magistri pauli de perusio porte sancti petri pictorem » è eletto arbitro per decidere sul prezzo di una pittura eseguita da Nicolò del Priore per il notaio Nicola di Filippo (*Arch. Not.*, Rog. di Giacomo di Cristoforo, Prot. del 1496, c. 488).

1496, 11 Giugno. — « Nos Iohannes nicolaus magistri pauli pictor arbiter et arbitrator electus a Nicolao Filippi... ex una et a Nicolao prioris... ex altera... occasione picture unius capelle et tabule altaris... in ecclesia sancti francisci de perusio porte sancte subxaune... viso compromisso... et potestate nobis concessa... et visis dictis picturis factis in dicta capella et tabula altaris... arbitramus... picturam factam per dictum nicolaum prioris in dicta capella et tabula altaris fuisse et essè valoris trigintatres florenorum ». Il notaio Nicola di Filippo è condannato a sborsare la differenza del prezzo (*Arch. Not.*, Rog. di Giacomo di Cristoforo, Prot. del 1496, c. 551).

1499, 31 Genn. — « Magister Nicolaus magistri pauli Iohannis de perusio porte santi petri pictor » rilascia quietanza di 80 fiorini per una casa da lui venduta (*Arch. Not.*, Rog. di Giacomo di Cristoforo, Prot. del 1499, c. 89).

1500, 22 Febbr. — Rilascia quietanza finale di 140 fl. per una casa da lui venduta fin dal 20 Dec. 1494 per atti di Francesco di Iacobo (*Arch. Not.*, Rog. di Severo di Paolo, Prot. del 1500-1501, c. 54).

1500, 25 Genn. — « Iohannes nicolaus magistri Pauli Iohannis de perusia porte sancti petri pictor » rilascia quietanza di fl. 20, s. 62 e $^{1}/_{2}$ a Vincenzo di Cola di Pietro (*Arch. Not. di Perugia*, Rog. di Giacomo di Pietro, Prot. del 1500, c. 72 e c. 73).

1501, 5 Giugno. — « A giovannicholo pentore a dì 5 de giugno de sabbato soldi 12 diè conte [contanti] disse volia per comprare l'oro per lo crucifisso » (*Arch. della Confraternita di S. Domenico*, vol. A–55, c. 15).

1501, 5 Giugno. — « A giovannicholo a dì 5 de giugno de sabbato fl. uno e s. 64 li diè conte in uno ducato ongharo per parte de paghamento de lo crucifisso » (*Ibid.*).

1501, 8 Giugno. — « Maestro Giovannicholo de paulo pentore de' avere insino a dì 8 de giugno fl. [in bianco] sonno per facetura del crucifisso facto nella sala che li disciplinati d'entorno non c'è patto facto e non è extimato ma noie li dicimmo che volavamo spendere pocho. E lui disse che era contento » (*Arch. della Confraternita di S. Domenico*, vol. A–55, c. 25).

1501, 9 Giugno. — « A Giovannicholo pentore... s. 36 diè conte a ciccho suo garsone per sua parola » (*Ibid.*, c. 16).

1501, 22 Giugno. — « A gioannicholo... fl. 1 per parte de la pentura [del crocifisso] » (*Ibid.*).

1501, 23 luglio. — « A maestro Giannicholo a di 23 de lulglio s. 80 per parte de la pentura de lo crucifisso de la sala » (*Ibid.*, c. 18).

1501, 24 luglio. — Riceve altri 60 soldi per la stessa ragione (*Ibid.*).

1503. — « Matteio de lovigie spetiali dei avere per colori tolti da lui per li pentore che pengnivano sulla camora del vescovo... (1) portò giovan nicholo». (*Arch. Com.* Entrata-Uscita della fabbrica di S. Lorenzo, vol 598, c. 110.

1505, 24 Apr. — Ser Cristoforo di maestro Giovanni, canonico del Duomo, affitta alcune terre al nepote « Iohanni nicolao magistri pauli tonsoris de perusio porte sancti petri parrochie sancti stefani » (*Arch. Not.*, Rog. di Tolomeo di Niccolò, Prot. del 1505, c. 188).

1505, 24 Dec. — È ricordato in un atto con lo zio Ser Cristoforo, canonico (*Ibid.*, c. 468).

1506, 18 Nov. — « Ad magistrum Nicolaum pictorem pro depingenda capella de balionibus » (2) (*Arch. di S. Domenico, Exitus Bursarie*, vol. 97, c. 142).

1507, 16 Genn. — Compra una casa (*Arch. Not.*, Rog. di Tolomeo di Niccolò, Prot. del 1507, c. 17).

1507, 30 Nov. — Con atto notarile si dichiara che la tavola la quale per lascito testamentario di Donna Margherita moglie del *famosissimus vir doctor dominus Balionus ugolini de nobilibus de montevibiano* doveva dipingersi per la loro cappella in S. Domenico *fuisse et esse factam bene et diligenter* (*Arch. di S. Domenico*, vol. 101, c. 31).

1508, 8 Genn. — La tavola d'Ognissanti di Giannicola è posta sull'altare della cappella Baglioni in S. Domenico: « ad ponendam conam sive tabulam supra altarem domini balionis » (*Ibid.*, vol. 97, c. 163).

1511. 4 Apr. — « Ioannicolo Pictore a di IIIJ del presente anno ducati seddeci et doi terzi a ragione de libre VIII per duc. a lui deute per una terziaria per la pictura de la spera [oriolo] del Comuno ». *Arch. Com.* Vol. 737, c. 1[illegible].

(1) La camera destinata al vescovo nella canonica del Duomo fu dipinta da Eusebio da S. Giorgio, Niccolò da Cesena e Roberto di Giovanni.

(2) Per errore pubblicai questo doc. (*Bollettino d'Arte*, 1915, sotto il nome di Niccolò di Giovanni del Priore. Si riferisce invece a Giannicola (detto Nicola anche in altri documenti dello stesso Archivio) e precisamente alla tavola d'*Ognissanti*, ora nella Pinacoteca Vannucci.

Nel 1493 la moglie di Baglione, Margherita della Cornia, ricordando la volontà del suo defunto marito che cioè fosse dipinta una tavola per la sua cappella in S. Domenico, lascia a tal fine nel suo testamento un terreno ai frati predicatori: la tavola doveva essere del valore di 50 fiorini (*Arch. di S. Domenico*, vol. 86, c. 40

1511, 25 Ag. — « Iohannes nicolaus pauli magistri Iohannis pictor porte sancti petri parrochie santi stefani » dà in affitto un terreno (*Arch. Not.*, Rog. di Tolomeo di Nicolò, Prot. del 1511, c. 112).

1514, 3 Apr. — Compra un terreno, e lo stesso giorno lo dà a cottimo (*Arch. Not.*, Rog. di Pietro Paolo Ludovico, Prot. del 1514, c. 84-85).

1514, 30 giugno. — Compra un terreno (*Arch. Not.*, Rog. di Pietro Paolo di *Ludovico*, Prot. del 1514, c. 165).

1515, Febbraio-Marzo. — È debitore delle religiose di Monteluce per due braccia di bianchetto (panno); per la fattura di un paio di calze per un suo garzone e per un paio di calze di stametto colore rosasecco per lui (*Arch. di Monteluce*, vol. 91, c. 191).

1515, 28 Marzo. — Deve avere dal Monastero di Monteluce un fiorino e 72 soldi (*Ibid.*).

1515, 16 Ott. — « Spese per l'acconcimine de la chiesa de Santo Xristofano: Avemo dato a chottimo a maestro giovannicholo pentore a l'altare una nostra donna chol suo figliuolo en chollo e una sancta giuliana e huno sancto giovanbatista, avemoglie promesso fl. 10 e mezzo a bol. 40 per fl. e le spese, avemolo pagato en più partite de denaro libre 52, solde 10 » (1) (*Arch. di S. Giuliana*, vol. 11, c. 247).

1516, 22 Genn. — È debitore al Monastero di Monteluce per un paio di calze di panno bianco per un suo garzone e un paio di calze color rosa secca per lui (*Arch. di Monteluce*, Busta 214 C, vol. Debitori-Creditori, c. 21).

1516, 31 Genn. — È creditore di 3 fiorini dal Monastero di Monteluce (*Arch. di Monteluce*, Busta 214 C, vol. Debitori-Creditori, c. 21).

1516, 20 Aprile. — È debitore del Monastero di Monteluce per un paio di calze verdi (*Arch. di Monteluce*, Busta 214 C, Debitori-Creditori, c. 24).

1516, 3 Maggio. — È debitore del Monastero di Monteluce « per uno stametto roscio e fattura e fornimento per uno giuparello per un suo lavorante » (*Arch. di Monteluce*, Busta 214 C, vol. Debitori-Creditori, c. 24).

1516, 31 Maggio. — È debitore al Monastero di Monteluce per un paio di calze bianche (*Arch. di Monteluce*, Busta 214 C, vol. Debitori-Creditori, c. 24).

1516, 10 Giugno — Compra una casa in Porta S. Pietro (*Arch. Not.*, Rog. di Pier Filippo di Ser Rufino, Prot. del 1516, c. 248).

1516, 30 giugno. — « Fino a di ultimo de giugno fl. 25 a sol. 90 fl, che tanti sonno pagati a mastro Giovannicolo pentore per uno bolettino... per parte de la pentura di larme del papa nella sala del palazzo dei priori » (2). (*Arch. Com.* Vol. 755, c. 9 e 27 e foglio volante in fine al volume).

1516, 11 Luglio. — È debitore del Monastero di Monteluce per un giubbarello di saia, un paio di scofone di saia, e un paio di maniche e manichette di guarnello (*Arch. di Monteluce*, Busta 214 C, vol. Debitori-Creditori, c. 32).

1516, 3 Ag. — Presta tre mine di grano al Monastero di Monteluce (*Arch. di Monteluce*, Busta 214 C, vol. Debitori-Creditori, c. 32).

1516, 15 Ag. — Riceve dal Monastero di Monteluce soldi 60 in contante (*Arch. di Monteluce*, Busta 214 C, vol. Debitori-Creditori, c. 32).

1516, 27 Ott. — Deve pagare la fattura d'un giubbarello di panno per un suo ragazzo (*Arch. di Monteluce*, Busta 214 C, vol. Debitori-Creditori, c. 32).

1517. — Deve avere ducati 10 d'oro, residuo del prezzo di un corsaletto di ferro, braccioli, guanti e goletta venduti a Girolamo di Pompeo de-

(1) L'antica chiesuola di S. Cristoforo, attigua al cimitero di Civitella d'Arna, fu costruita nel 1189 da un Bertrando o Bernardo, come rilevasi dall'iscrizione murata nell'abside. Il beneficio, che già apparteneva all'abbazia di S. Emiliano presso Sassoferrato, passò nel 1509 alle monache cistercensi di S. Giuliana che nel 1515 restaurarono o meglio ricostruirono la chiesuola. In tale occasione commisero a Eusebio da S. Giorgio la pittura della croce d'altare, e a Mariotto di Pietro de la Bella l'intaglio del paliotto.

(2) Vedi sotto le date 1517, 1 Maggio e 1527, 30 Aprile.

gli Oddi (*Arch. Not.* Rog. di Pier Filippo di Ser Rufino, Prot. del 1517, c. 78).

1517, 1 maggio. — «... fl. dodece a 40 a mastro giovannicholo pentore sono per parte de la pentura di larme del papa su la sala grande del palazzo dei Signori » (1). (*Arch. Com.*, Vol. 755, c. 10 e 27 e foglio volante in fine al volume).

1517, 20 Ag. — « De dare soldi 12 sonno per arcocire [ricucire] una chappa de panno nero che l'aveva iscucita la moglie » (*Arch. di Monteluce*, Busta 214 C, vol. Debitori-Creditori, c. 46).

1517, 27 Ott. — Presta al Monastero di Monteluce mine 7 di grano (*Arch. di Monteluce*, Busta 214, C., vol. Debitori-Creditori, c. 49).

1517, 27 Ott. — Riceve dal Monastero di Monteluce un fiorino e soldi 68 « disse volea comparare la ciera per un suo laoratore che era morto » (*Ibid.*).

1517, 26 Nov. — Deve un fiorino al Monastero di Monteluce per « un paio di calze di bianchetta per paolo suo garsone (*Arch. di Monteluce*, Busta 214 C, vol. Debitori-Creditori, c. 49).

1517, 11 Dec. — Deve pagare un giubbarello di panno nero listato e un paio di calze listate; e, quattro giorni dopo, un feltrino per Alessandro Baglioni (*Ibid.*, c. 53).

1518, 15 Maggio. — Promette di sborsare 300 fiorini a Massario di Giovanni, quale dote di sua figlia Isabella, che deve andare sposa a Ventura di Giovanni (*Arch. Not.*, Rog. di Pier Filippo di Ser Rufino. Rog. del 1518, c. 248).

1518, 10 Giugno. — « Iohannes nicolaus pauli iohannis pictor de perusia » vende a Giampaolo di Giuliano dei Boncambi un pezzo di terra lavorativa in Villa S. Sisto, vocabolo *piano de gemna* (*Arch. Not.*, Rog. di Simone Longo, Prot. del 1518, c. 218).

1518, 28 Nov. — « Item prefati priores una cum suprascriptis disciplinatis concorditer et una voce eligerunt... Vincentium baldaxarris... et Hieronimum domini mathei pontani... ad extimandum et extimari faciendum imaginem redemptoris nostri yesu xristi crucifixi cum quibusdam disciplinati in dispensa dicte fraternitatis per magistrum nicolaum pauli barbitonsoris de perusio porte sancti petri... » (*Arch. della Confraternita di S. Domenico*, Libro delle adunanze, vol. B-428, c. 18 t.).

1519, Genn. — Acquista un terreno (*Arch. Not.*, Rog. di Pier Filippo di Ser Rufino, Prot. del 1519, c. 23).

1519. — « Mastro giovannicholo de pavolo pentore... de avere fl. sette a bol. 40 che tanto fo la monta de la pittura de la chassa de la tavola del nostro altare (2) stimata per giovanbattista del chaporale.

« Et dei avere fl. uno solde sessanta a bol. 40 per arluminare e invernichare la nostra tavola de la fraternita stimata per giovanbattista del chaporale.

« Et dei avere fl. tre s. ottanta a bol. 40 che tanto fo la monta de oratura de 535 folglie doro.

« Et dei avere fl. uno s. sessanta che tanto fo la monta de pittura de la tenda deccanto la nostra tavola e un san Domenecho pento in mezo del nostro palio » (*Arch. della Confraternita di S. Domenico*, vol. A-63, c. 24).

1519, 12 Febbr. — « Giovannicholo de pavolo pentore de dare a dì 12 de febraro fl. uno e bol. 40 a lui contante per parte de fl. otto che dei avere per pengniere e rasettare la tavola de l'altare (2) come apare in una scritta » (*Arch. della Confr. di S. Domenico*, vol. A-63, c. 9).

1519, 5 Marzo. — « E a dì 5 fl. uno a bol. 40 a lui contante disse volea comparare cose per el tavernacolo » (*Ibid.*).

(1) Vedi sotto le date 1516, 30 Giugno e 1527, 30 Aprile.

(2) La tavola della fraternita era quella che oggi si conserva in Pinacoteca, dipinta da Giovanni Boccati da Camerino. L'antica cornice, dipinta da Giannicola, come le altre opere ricordate da questo doc. sono perdute.

1519, 14 Marzo. — « Et dei dare a dì 14 de marzo fl. uno a bol. 40 a lui contante disse volea per comparare gesso e farlo macenare per ingessare el cornicione de la nostra tavola » (*Ibid.*).

1519, 14, 15, 17, 19, 24, 28, 30 Marzo. — Altri pagamenti per le suddette ragioni (*Ibid.*, c. 9 e 14).

1519, 5 Apr. — « . . . . demmo per sua parola a maria nichola suo garsone... » (*Ibid.*, c. 24).

1519, 7, 9 e 11 Apr. — Altri pagamenti per le suddette ragioni (*Ibid.*, c. 14).

1519, 21 Apr. — « . . . . fl. doi s. novantuno demmo per sua parola a mateo de berardino de giovangnie da orvieto per un debito che avia con esso » (*Arch. della Confr. di S. Domenico*, vol. A-63, c. 24).

1519, 23 Apr. — « A dì 23 daprile s. novantasei che tanti per sua parola comparammo iovanbatista suo garsone una berecta » (*Ibid.*).

1519, 29 Apr. — Altro pagamento (*Ibid.*).

1519, 9 maggio. — « Et dei avere per insino a dì 9 de maggio solde cinquanta cum lui d'achordo per pengniere i murelli a l'altare che tene la chassa [della tavola di Giovanni Boccati] e i cornecione dei seggie (1) e i cornecione che tramezza la chiesa nostra » (*Arch. della Confr. di S. Domenico*, vol. A-63, c. 24).

1519, 7, 11 e 12 Maggio. — Altri pagamenti per le suddette ragioni (*Ibid.*, c. 24).

1519, 22 Giugno. — « A dì 22 de giugno fl. uno s. sessanta a maestro giovannicholo contante per pegniere e orare un paio d'angiole per il nostro altare » (2) (*Arch. della Confr. di S. Domenico*, vol. A-63, c. 30).

1519, 22 Giugno. — « E a dì detto s. vente a giannicholo per pegnere un ligio.

« Et più a giovannicholo s. quaranta per pegniere tre vase sopra la chassa de la tavola del nostro altare (3).

« E più solde vintaquatro a giovannicholo per arpengniere e orare una croce guasta e schalcinata (*Arch. della Confr. di S. Domenico*, vol. A-63, c. 30).

1525, Marzo-Giugno. — Riceve vari pagamenti dalla fraternita di S. Domenico per una ragione che non è espressa (4) (*Arch. della Confr. di S. Domenico*, vol. A-69, c. 14).

1527, 30 Apr. — « Se fa recordo questo di ultimo de aprile 1527 Messer Berardino Ozadinis suprastante electo super la fabrica de la sala grande de M. S. P. havendo facte stimare li arme de li pappa facte in ditta sala per mastro Giovannicolo pentore: da Sinibaldo de Ibo de Francesco et Berto di Giovagne de marcho mastre et experte in larte de la pictura: Giudicano e stimano secondo la loro coscientia ditta arme et factura che essa valere ducati 35 doro et che tanto a loro parere se habbia a

(1) Questi seggi erano stati lavorati nel 1474 da Giacomo da Firenze maestro di legname, e stimati dai maestri Giacomo da Monte Santo e dal Forcese (*Ibid.*, vol. A-37, c. 25).

(2) Questi angioli in legno erano stati fatti restaurare quello stesso anno dal maestro di legname Cencio di Pierfrancesco, che ne aveva rifatto le predelle o basi, le ali e i diademi (*Ibid.*, c. 27).

(3) Questi tre vasi per ornare la cornice della pala del Boccati, furono intagliati dal maestro di legname Piero (*Ibid.*, c. 30).

(4) Vedi il doc. 1518, 28 Nov. Forse fu pagato per la pittura fatta nella dispensa o mensa, per cui il maestro dovette ricorrere al Tribunale del Cambio, il quale gli diede ragione, ma i confrati non si valsero mai più dell'opera sua: « 1524, I Sem. Magistri Io: Nicolaus magistri Pauli P. S. P. contra ser Tomam Iacobi et Iustinum Iacobi Antonii cives perusinos modernos priores hospitalis fraternitatis S. Dominici P. S. P... flor. XII... suo residuo pittura fatta in mensa dicte fraternitatis.

1524, II Sem. « Io: Nicolaus pittoris contra Priorem et disciplinatos fraternitatis S. Dominici ad reassumendum statum cause » (G. Degli Azzi, *Il Collegio del Cambio*, 14, nota 5).

satisfare detto maestro Giovannicholo et a fede della verità ditti Sinibaldo et Berto se sotto scriveranno de loro propria mano.

« Io Sinibaldo sopradicto afarm [sic] quanto ed dosopra [soscrizione autografa].

« Io berto de giovanni sopradicto affermo quanto de sopra se contiene e a fede de ciò me so sotto scripto manu propria ».

Sulla carta di fronte v'è annotato che Giannicola aveva ricevuto le seguenti somme da i fancelli dei conservatori: flor. 25 nei primi sei mesi del 1516; fl. 13 nei secondi sei mesi dello stesso anno; fl. 27 nel secondo semestre 1525. (*Arch Com.* Entrata-Uscita dei soprastanti alla sala grande del palazzo dei M. S. P., Vol. 755, c. 27 e foglio volante in fine al volume).

1530, 28 Maggio. — « Iohannes nicolaus pauli pictor de perusio porte s. petri .... promisit et convenit Antonio luce presenti etc... pingere unam tabulam in capella noncupata de sancto Luca existenti in ecclesia s. francisci de conventualibus et in ea Xristum in orto cum tribus dormientibus apostolis et aliis circumtantiis et qualiter in quadam privata scripta patet... ad usum boni et legalis magistri et cum coloribus finis et tribus miliaris auri incirca fini... cum cassa per totum mensem augusti proximi. Ergo dictus Antonius... promisit et convenit dicto Iohanni nicolao... solvere florenos ottuaginta etc. ». Cfr. appresso il doc. 1532, 5 Maggio (*Arch. Not.*, Rog. di Pietro Paolo di ser Giovanni, Prot. del 1530-1531, c. 129).

1532, 5 Maggio. — « Iohannes nicolaus pauli magistri Iohannis pictor de perusio porte s. petri.... fecit finem refutationem... Antonio luce de perusio porte s. angeli berrettario de florenis ottuaginta pro pittura » fatta dal detto Giannicola nella chiesa di S. Francesco e ordinatagli il 1530, 28 maggio: vedi avanti a questa data (*Arch. Not.*, Rog. di Pietro Paolo di ser Giovanni, Prot. del 1532, c. 222).

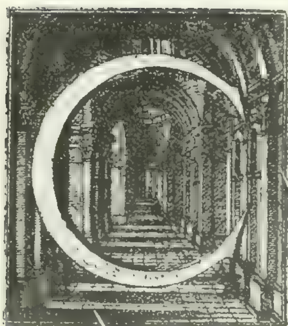
1533, 14 Apr. — « Iohannes nicolaus olim pauli barbitonsoris de perusio porte s. petri... fecit refutationem etc... de alterius aliquid non petendo et generalem pacem remissionem concordiam Cesari olim sinibaldi antognutii de perusio porte s. angeli presenti etc... de omnibus et singulis iniuris contumeliis percussionibus vulneribus et homicidio dictis factis commissis et perpetratis per dictum Cesarem contra dominam finoriam filiam olim dicti Iohannis nicolai et uxorem ipsius Cesaris usque in presentem diem. Et hoc fecit dictus Iohannes nicolaus pro eo quod fuit sponte confessus et contentus se pervenisse et pervenit cum dicto Cesare ad veram pacem et concordiam et in signum vere pacis et concordie ceperunt se ad invicem per manus et osculati fuerunt etc. etc... Et insuper dictus Cesar... promisit convenit dicto Iohanni nicolao... florenos sexaginta... receptos per dictum Cesarem a dicto Iohanne nicolao pro parte dotis dicte domine finorie... » (*Arch. Not.*, Rog. di Pietro Paolo di Ludovico, Prot. del 1533-1534, c. 60).

1536, 22 Febbr. — Ricordato in un atto (*Arch. Not.*, Rog. di Pietro Paolo di ser Giovanni, Prot. del 1536, c. 138).

1537, 1 Febbr. — « Eximius artis medicine doctor magister Plinius magistri Gregori ex una parte et Magister Iohannes Nicolaus magistri pauli de perusio porte s. petri ex altera » si accordano scambievolmente su ogni controversia sorta fra loro « occasione cuiusdam tabule depicte in altari prefati magistri Plini posite in ecclesia sancti Dominici ». E ciò fecero dichiarandosi soddisfatti l'uno della tavola promessagli, l'altro del danaro promesso (*Arch. Not.*, Rog. di Ercolano di Francesco, Prot. del 15371541, c. [illegible].

1537, 12 Dec. — Con Giambattista Caporali stima un tabernacolo dipinto per la Confraternita di S. Benedetto da Sinibaldo Ibi. (*Arch. Not.*, Rog. di di Bartolomeo di ser Giovanni, Prot. del 1536-1537, in fine).

DI DUE ANTICHE SCULTURE NEL BATTISTERO DI CAMAIORE.



ONTIGUA alla Collegiata di Santa Maria Assunta di Camaiore, è una cappellina moderna, senza stile, male illuminata e trascuratissima, che non metterebbe neppur conto di ricordare se non contenesse due opere d'arte, notevoli per diversi rapporti. Sono il fonte battesimale e il fonte dell'acqua santa; il primo incassato in una nicchia nella parete sinistra della cappella, l'altro posto nel centro di essa; entrambi già trasportati dal Duomo il 20 giugno 1854.

La vasca del battesimo è di marmo bianco, ha forma di sarcofago e misura metri 1,31 × 0,51 × 0,66. La faccia anteriore (l'unica decorata), porta un altorilievo rappresentante un vecchio savio, seduto in una specie di faldistoro, il quale con ambe le mani tiene un libro aperto sopra un leggio rudimentale, in attitudine di commentare la dottrina delle pagine austere: veste la tunica e la toga che, lasciandogli libero il braccio destro, gli si avvolge alle ginocchia con belle pieghe. Tre putti in fila, appoggiati l'uno all'altro, in attitudine amichevole e fanciullesca, gli stanno d'innanzi.

La scultura rimane racchiusa tra due larghe fasce di marmo laterali, lavorate con una semplice ornamentazione di fogliami e di stemmi. La targa destra porta in alto uno scudo con una croce inscritta; la sinistra, uno scudo analogo, traversato da una sbarra e sorretta da foglie d'acanto.

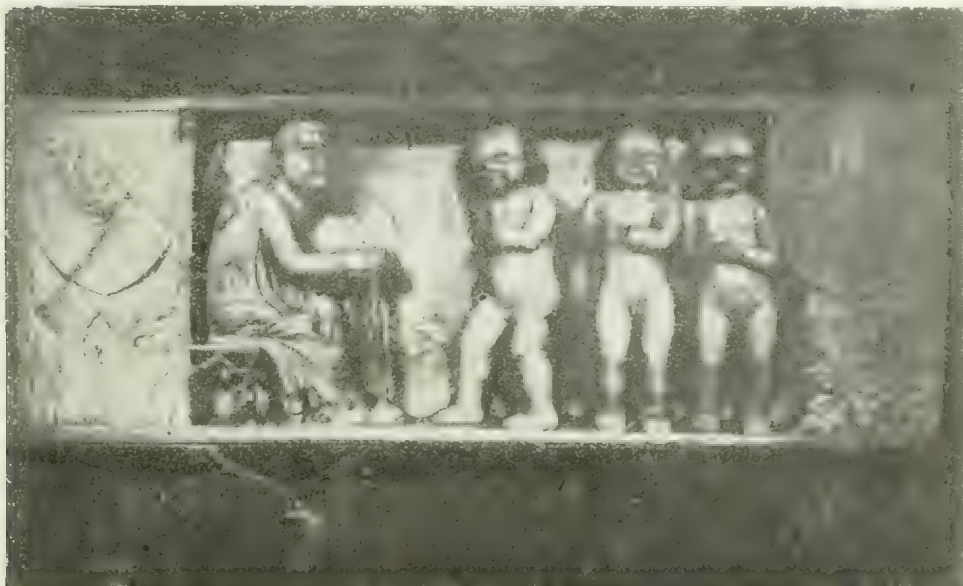
L'opera sopra descritta, per certa sua affinità alla scultura romana, ha tratti in inganno gli studiosi che se ne occuparono, a cominciare dal cronista paesano Bianco Bianchi (1), per finire al professor Guido Carocci che ne compilò la scheda per la Soprintendenza ai Monumenti di Firenze. Essi ritennero trattarsi di un frammento sepolcrale romano facente parte del sarcofago d'un mitico console Lucio Imbricio o Ombricio, il quale avrebbe dato nome al torrente Lombrici ed al castello omonimo che più tardi vi sorse; castello che fu potentissimo ai primi del secolo XIII, ma venne distrutto dai Pisani nel 1222, in seguito a lotte regionali.

(1) Bianco Bianchi da Camaiore fu medico e scrisse le « Storie antiche della Valle di Camaiore e degli uomini illustri di detta città ». Furono composte nel 1528. Sono tuttora inedite, ma ne esistono varie copie del secolo XVII, una delle quali trovasi all'Archivio di Stato di Lucca.

A parte l'assoluta mancanza di basi storiche a questa ipotesi, l'età del monumento è provata ampiamente dall'iscrizione incisavi sul labbro, che porta la data precisa del 1387 e dice:

An. D. MCCCLXXXVII - Pontificatus. In · Christo · Patris · Domini · Urbani VI · anno X · Dominus · Bonus · Prior · Ecclesiae · Sanctae · Mariae · de Camajore · Fecit · Fieri · Hunc · Fontem.

Il Rinuccini (1), accurato storiografo del suo paese, riferisce, desumendolo dal Beverini, che il 24 decembre 1387 (o con più ragione, '86) papa Urbano VI passò da Camaiore, interessandosi alle fabbriche militari, specie alle magnifiche



Fot. Vinci

Camaiore (Lucca) — Fonte battesimale.

sue mura merlate e turrite, costrutte da poco, e alla torre che da lui prese nome. Ciò esposto, sarebbe ragionevole dedurre che in quella occasione il pontefice accordasse il privilegio del fonte al Duomo Camaiorese, come l'anno prima lo aveva accordato a quello di Pietrasanta; che, appena ottenutone la bolla, le due castella si affrettassero ad erigere il fonte stesso, e che in questo il Priore della chiesa, da tale concessione onorata, avesse voluto perenne ricordo del nome di colui che tale onore le aveva conferito.

L'ipotesi reggerebbe anche basata sulla logica; ma un documento, ignoto al Rinuccini e al dotto Beverini (2), la converte in certezza.

La Cancelleria arcivescovile di Lucca, nel libro n. 37 al fol. 102 t. conserva, in data 2 aprile 1387, la concessione del fonte battesimale alla chiesa collegiata di S. Maria Assunta di Camaiore, in forza del Breve di Urbano VI, dato in Lucca il 2 gennaio 1387 (3) ad istanza dell'università di detto castello ecc.; non che la facoltà di fare la benedizione del detto fonte nel Sa-

(1) G. B. Rinuccini, *Di Camaiore come città della Versilia*. Firenze, Fioretti 1858, p. 69.

(2) Bartholomaei Beverini, *Annal. ab origine Lucensis Urbis*. Lucca, Typis Francisci Bertini 1830, Lib. III, Vol. VIII, pp. 94-95.

(3) Cioè dopo la visita, avvenuta, come avvertivo, nel 1386.

bato Santo, e ciò a causa della distanza della Pieve, dell'impedimento delle acque e delle fazioni della guerra, e per esser da poco in qua circondato quel castello da muri, da cui bene spesso non si può uscire. Ma se non bastasse il documento e la prima iscrizione, una seconda dimostra che, nel monumento, architettura, decorazione ornamentale e altorilievo nacquero insieme e furono dalle origini destinate all'ufficio sacro. Con un ingenuo artifizio, comune in quel tempo, e particolarmente alla pittura, una leggenda incisa nello spazio interposto tra il vecchio savio e i fanciulli, esplica l'attitudine loro e quindi il significato del fregio stesso.

Il maestro così invita i suoi discepoli:

« Venite Filii .·.
Audite me .·.
Timore (sic) Domini .·.
Docebo Vos .·. »

E quale più esatta e chiara interpretazione si vorrà cercare, al di là di questa esplicita e ragionevolissima? E che altro dovrebbe significare il maestro togato che levando gli occhi dalle sacre carte si volge ai tre putti in attesa, se non che egli leggerà loro il libro di Dio e ne commenterà la sapienza morale? Se è vero che l'uomo ha, nell'atteggiamento e nell'abito, il vago ricordo d'un filosofo pagano e se i tre fanciulli ignudi possono sembrar genietti, è pur vero che la più sicura esplicazione è quella contemporanea, per dilucidazione dei fedeli del tempo (1).

Giova anche notare che la cattedra del vecchio non è un mobile romano, ma ha tutti i caratteri medievali, nella sagoma della spalliera altissima, nei due pomi che la ornano, nell'archetto acuto che ne regge il sedile.

Viene finalmente una ragione tecnica, sfuggita agli illustratori dell'opera e a parer mio decisiva. Le due fascie laterali, su cui sono gli stemmi e i fogliami, appartengono allo stesso pezzo di marmo di cui è fatta la vasca e fanno corpo con le fiancate: anzi il contorno dello scudo a destra si sovrappone alla scultura, per seguire la linea del braccio piegato di uno dei puttini. Il che dimostra appunto che ornati e sculture sono coevi e certo d'una stessa mano, non essendo possibile, data la materia, sostituirne o riportarne porzione, senza che ne restasse visibilissima l'aggiunta e con essa il cambiamento.

La diversità di fattura tra i fogliami e le figure dipende non da altra epoca, ma dalla maggiore abilità che negli ornati, più spesso eseguiti e più facili, aveva raggiunta l'artista; mentre nelle figure, per difetto d'ispirazione e per timidezza, ricorse ad un esemplare classico e su quello si modellò.

Qualche schiarimento avrebbero dato le imprese araldiche degli stemmi, ma nel 1799 vennero scalpellate e quel che ne resta è insufficiente per la loro identificazione; però ritengo che quello a destra sia lo stemma del Comune di Camaiore, composto appunto da uno scudo attraversato da una sbarra con tre palle.

Resta così dimostrato che la vasca fu eseguita nel 1387, da un artefice locale, dopo il Breve papale del 2 gennaio dell'anno stesso.

(1) Siccardo Vescovo di Cremona scrive (Mitrale, *Patr. lat.* CCXIII, 301-302) che nel giorno della *Cœna Domini* si assolvevano i penitenti; e coloro che erano stati espulsi dalla Chiesa, vi erano di nuovo accolti. Il sacerdote veniva in quel giorno sulle porte aperte del tempio ove giacevano prosternati i peccatori, e si volgeva ad essi e li chiamava dicendo: « *Venite filii, audite me, timorem Domini docebo vos* ». Come si vede l'iscrizione è accordata al cerimoniale liturgico cristiano del tempo. Se ne ha ricordo anche in pitture.

L'altro fonte dall'acqua benedetta in marmo bianco, ha forma di pozzale ottagono, più stretta alla base che all'imboccatura. La sagoma esterna è costituita da due piani che partendo dall'alto e dal basso rispettivamente s'incontrano a metà e formano un angolo ottuso. Porta otto lati, sei dei quali decorati di sculture come segue: nel centro una donna nuda; un uomo parimente nudo che le tende la mano; a destra un pastore che reca in collo un agnellino, a sinistra un leone araldico rampante con nelle



Fot. [illegible]

Camaiore (Lucca) — Vasca per la benedizione dell'acqua santa.

zampe un grosso cardo; indi una mezza figura muliebre che tiene in mano una colonna sormontata dal capitello (la Fortezza), infine una testa virile barbuta. Gli altri due pannelli sono lisci; solo uno porta in basso, presso lo zoccolo, una piccola croce. Completa la decorazione una semplice sagoma a listello con dentelli, ricorrente sul labbro. Ciascun lato misura, alla base cm. 36, all'imboccatura cm. 48, e in altezza cm. 82.

Assai scarse sono le notizie del monumento. Lo ricorda il Cordero di San Quintino (1), e le sue conclusioni, di pochissima importanza, riporta

(1) Giulio Cordero di S. Quintino, *Osservazioni sopra alcuni antichi [illegible] arti nello stato lucchese.* Lucca, Bertini 1815.

il Rinuccini (1). Potrebbe dar lume sul suo committente, se non sull'artefice, quell'arma nobile che vi è scolpita; ma la sua identificazione è sfuggita fino ad ora alle mie ricerche. Verosimilmente la vasca si deve alla munificenza d'un patrizio lucchese (uno di quelli spesso inviati dalla Repubblica, sotto il cui governo era Camaiore, per trattarvi affari politici o per attendere a fortificazioni e ad ampliamenti (2)), che vi appose il proprio emblema araldico.

Dallo stile dei bassorilievi e dalla struttura dell'opera credo doversene riportare la data al secolo XIV, nonostante che l'imperizia tecnica dell'artista faccia a prima vista ritenere le sculture più antiche.

È da escludersi nel modo più reciso l'ipotesi accennata dal compianto Guido Carocci che il pozzo sia opera arcaica riadattata, sia perchè le sculture, di simbolo evidentissimo, ne attestano la precisa designazione sacra, sia per alcuni dettagli ornativi propri al secolo XIV. Infatti la donna nuda non è altro che un'Eva, nella consueta attitudine pudica, e l'uomo che le tende la mano è Adamo, vigorosa figura di progenitore infaticabile, che pur nelle proporzioni sbagliate, onde resta come rattratto nei limiti del pannello, è pieno di vigore. L'uomo con l'agnello sulle spalle rappresenta il Buon Pastore nella solita rappresentazione, vestito di succinta tunica, mentre è particolarmente felice l'attitudine verista della bestiola stanca e il modo sommario ma espressivo con cui ne è trattato il vello. La mezza figura muliebre, racchiusa nell'abito stretto di linea classica che ferma e solenne sorregge la colonna, esprime la Fortezza ed è notevole lo studio della testa, meglio condotta che le altre.

Tutti simboli, questi, non solo proprii all'età cristiana, ma specializzati per l'ornamentazione di una vasca da battesimo: sagramento il quale monda dal peccato originale, simboleggiato da Adamo ed Eva, aggrega la nuova anima al gregge del Buon Pastore e promette salvezza con la forza della fede. La testa virile, appena sbozzata, è d'Apostolo o di Profeta.

Tornando all'originaria destinazione del monumento, è da scartarsi l'ipotesi che fosse un pozzale d'uso comune, sia per le sue sculture di significato sacro, sia perchè il fondo è intero. Quindi, concludendo, l'opera nacque vasca per l'acqua santa, essendo ciò provato e dalle forme costruttive e dagli emblemi ornamentali e può attribuirsi a qualche ignoto artefice locale, vigoroso nella concezione, sebbene poco o nulla addestrato nel mestiere, sia per esser la sua patria lontana dalle scuole artistiche, sia per la mancanza di familiarità con la materia, sia perchè in quel periodo l'abilità non soverchiava l'ispirazione, nè di questa teneva le veci.

GIUSEPPE VINER.

(1) *Op. cit.*, pag. 184.

(2) Alla costruzione delle mura, per esempio, furono deputati tre signori lucchesi. Cfr. RINUCCINI, *op. cit.*, pp. 70-72.

NUOVI MONUMENTI DEL MUSEO NAZIONALE ROMANO.



TRA gli oggetti entrati nell'anno 1916 a far parte del Museo Nazionale Romano merita i sommi onori la Niobide degli Orti Sallustiani, che dopo alquante avventure è felicemente tornata in Roma, ed è assicurata alle collezioni dello Stato. Di essa hanno già a suo tempo parlato valenti studiosi (1) nè io ho altro da aggiungere alle loro dotte illustrazioni. Solo, come custode della bellissima scultura mi sia lecito manifestare ancora il voto, che possa una volta terminarsi l'esplorazione di quel tratto di suolo urbano che già ci rese gli altri due Niobidi e l'Apollo della collezione Jacobsen (2) e che altri ce ne può riservare, se quanto Pirro Ligorio ci ha narrato sui giardini di Sallustio, non pare possa esser senz'altro rigettato tra le invenzioni e le falsità (3).

Delle cose entrate per l'opera svolta dalla R. Soprintendenza agli Scavi hanno dato o daranno a suo luogo notizie i colleghi di quell'ufficio.

Per iniziativa del Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti fu portato in Museo un frammento di colossale statua egizia in basalte nero comprendente la base e due piedi nudi di nobilissima fattura, in atto di muovere il passo; dietro il piede destro più arretrato restano pochi segni di un'iscrizione geroglifica. Il frammento era in un angolo del giardino del Ministero delle Poste e Telegrafi dal lato di S. Ignazio, e molto probabilmente è stato trovato nelle vicinanze, e spetta perciò alla decorazione dell'Iseo Campense.

Fu anche raccolto e portato in Museo un grande frammento angolare di architrave e fregio di marmo lunense che era abbandonato in un fossatello tra la Flaminia e i Parioli. L'architrave è decorato di cornice con listello e gola rovescia a foglie d'acqua, fascia e fuseruole, e al disotto fra gli intercolunni reca un meandro a doppio nastro intramezzato da lacunari quadrati con rosetta. Il fregio soprastante è composto da nascimento angolare a fogliami, dal quale partono caulicoli svolgentisi a girali, rivestiti di foglie e terminati da rosoni. Nella parte inferiore dell'architrave è lo spazio non decorato e il foro per il perno del capitello sottoposto. Si ha l'impressione che il frammento conservato rappresenti circa la metà dell'intero architrave, che doveva perciò posare su due colonne.

(1) LANCIANI, *Il gruppo dei Niobidi negli Orti di Sallustio* in *Bull. Com.*, 1906, p. 157; RIZZO, *Statua di una Niobide scoperta nell'area degli Orti Sallustiani* in *Not. Scavi*, 1906, p. 434; DELLA SETA, *La Niobide degli Orti Sallustiani* in *Ausonia*, II, p. 3.

(2) ARNDT, *La Glyptothèque Ny-Carlsberg*, p. 65, 81, tav. 38-40, 51, 52; FURTWAENGLER in *Sitzungsber. der bayer. Akad. der Wissensch.* 1889, p. 279; 1902, p. 443.

(3) Cfr. LANCIANI, *l. c.*, p. 184; DELLA SETA, *l. c.*, p. 14.

La signora marchesa Celina Cappelli donò una testa marmorea, minore del vero, acquistata anni indietro sul mercato antiquario di Roma (fig. 1). Rappresenta una giovane donna con capelli ondulati, divisi sulla fronte e lasciati



Fig. 1. — Testa di Iside-Demeter.

pendere sopra le orecchie e dietro l'occipite ora mancante. Sul capo essa ha un largo diadema a fascia metallica che reca nel mezzo il serpentello a collo enfiato e corpo ravvolto che a fianco o sopra al disco solare è insegna della regalità nell'antico Egitto. Sopra al diadema è pure l'altro simbolo egizio del fascio di piume ritte, e ai lati di questo foglie e quattro bacche di papavero.

L'ureo e le piume ritte al sommo del diadema non lasciano dubbio, che si sia voluto rappresentare una figura egizia; l'aggiunta del diadema, elemento

non egizio, le dà il carattere di divinità, e un attributo divino devesi vedere anche nelle frutta di papavero.

L'interpretazione più ovvia di quanto è manifestato dall'insieme di questi segni è che siasi voluto rappresentare la divinità femminile egizia più nota al mondo classico, Iside, complicata e ravvicinata, come sappiamo avvenuto nell'età greco-romana, con altre figure divine dell'Olimpo classico. Le frutta sul diadema accennerebbero in particolar modo a Demeter-Cerere, alla quale molto di frequente fu Iside identificata (1). Una testa di Iside con ureo, diadema, papaveri e crescente lunare è al Louvre (2). È pure da notarsi, come la forma e la figura che assume la nostra testa col diadema e con gli altri attributi sia ripetuta non per mezzo di un vero diadema, ma con l'acconciatura dei capelli nella figura di una sacerdotessa romana d'Iside in un rilievo del Museo Vaticano (3), prova indiretta della fondatezza della nostra denominazione di questa testa, in quanto è noto, che la sacerdotessa d'Iside riproduce nel vestito e nell'aspetto la sua divinità (4).



Fig. 2. — Frammento di piatto di vetro.

Il comm. Giacomo Boni ha donato un frammento di grande piatto di vetro a figure, da lui acquistato molti anni or sono a Venezia, e rinvenuto, a quanto pare nell' agro aquileiense (fig. 2). Rimane in esso una figura di Vittoria volante, vestita di peplo col braccio sinistro proteso, e parte di una figura femminile con elmo ornato di piume, sotto all'orlo del quale si vedono i capelli discriminati in due masse simmetriche, sorreggente nelle mani un globo. Le figure sono ottenute incavando fortemente il vetro, naturalmente alla ruota con una tecnica non nuova nell'arte vetraria degli antichi, ma certo non comune, specialmente portata a tanta profondità di incavo (5).

L'incisione è stata praticata nella superficie inferiore convessa del piatto, in modo che quando questo era posato su una mensa, si vedessero le figure sotto il piano liscio della superficie superiore. Può darsi, che della foglia d'oro applicata a mordente seguisse gli incavi per aumentare la visibilità delle figure. Il lavoro, come rivelano specialmente le proporzioni, il viso allungato e gli

(1) Lafaye, *Culte des divinités d'Alexandrie hors de l'Egypte*, Paris, 1884, p. 86; Drexler, *Isis*, in Roscher's, *Lexikon*, II, 1, col. 442.

(2) Lafaye, *l. c.*, p. 275, n. 39.

(3) Visconti, *Museo Pio Clementino*, VII, 19, 114; Wilpert, *Un capitolo di storia del vestiario*, I, p. 15, fig. 18-*a*; Wuescher-Becchi, in *Bull. Com.*, 1902, p. 141; Amelung, *Sculpturen des vatic. Mus.*, II, tav. 82, n. 19.

(4) Drexler, *l. c.*, col. 492.

(5) Kisa, *Das Glas im Altertume*, Leipzig, 1908, p. 631 e 834. Con chiarezza assai maggiore che nel farraginoso libro del Kisa avevano dato però già notizia di questa tecnica altri, per esempio, il nostro Bruzza in *Bull. Com.*, 1882, p. 180.

occhi grandissimi della figura galeata, l'occhio di prospetto sul volto di profilo della Vittoria, deve attribuirsi all'arte del tardo impero.

Collocato così il nostro frammento nei suoi limiti cronologici, possiamo da monete e da intagli in avorio di quella età formarci un'idea del complesso della scena figurata nell'intero oggetto. La parte di orlo conservata ci dà un piatto di un diametro di m. 0,35 (fig. 3), la figura galeata prende in esso una posizione laterale a destra, non lungi dal centro della composizione. Più vicina al centro è la figura di Vittoria volante e in atto di protendere una corona; essa chiama per ragione di simmetria un'altra figura analoga dall'altro lato. La figura centrale è pertanto quella di un imperatore o forse anche di un console rappresentato di prospetto, assiso in trono tra le due Vittorie volanti e tra due figure anche queste probabilmente simmetriche di donne galeate, o l'una galeata e l'altra turrita nelle quali debbonsi vedere Roma e Costantinopoli.

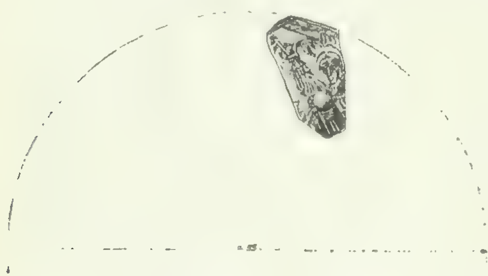


Fig. 3. — Il piatto di vetro ricostruito.

Forse pel fatto che la figura galeata (anche per la forma arcuata dell'orlo del piatto) è rappresentata un po' curva quasi in atto d'ossequio, si può dedurre che il centro fosse occupato dalla figura di un imperatore e non di un console.

Una composizione identica appare in medaglioni di Costanzo II e di Magnenzio (1) e meglio ancora nei dittici consolari (2) e nel disco argenteo del console del 434 Flavius Ardaburius Aspar (3). E che quanto era rappresentato nei clipei argentei e nei dittici d'avorio solesse esser ripetuto anche in piatti di vetro, sapevamo già per l'altro frammento preziosissimo con i vicennali di Diocleziano (4).

La scena quale noi abbiamo immaginato con l'imperatore, le due Vittorie, Roma e Costantinopoli, poteva riempire la metà della superficie circolare del piatto; nella metà inferiore si può pensare si svolgessero delle scene di corse nel Circo o di largizioni, quali appaiono nel registro inferiore di parecchi dei dittici (5).

Il sig. ing. Scipione Bonfilj donò il corredo di una tomba di fanciulla trovata molti anni or sono, facendosi degli scassati per piantar viti in località detta *I Colli* tra Palombara Sabina e Monte Celio (6). Secondo il racconto di chi rinvenne la tomba, si trovò nella nuda terra l'urnetta cineraria marmorea quadrangolare senza epigrafe e senza alcun ornamento tranne dei piccoli acroterii ai quattro angoli del coperchio.

(1) GNECCHI, *Medaglioni romani*, tav. 136, n. 7; 138 n. 4.

(2) Cito ad esempio quello del console Clementino dell'a. 513 ora a Liverpool e gli altri due dei consoli anonimi conservati l'uno a Parigi, l'altro a Milano; VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, I, fig. 338, 342, 343. Sui dittici cfr. MEYER, *Zwei antike Elfenbeintafeln in München*. München, 1870; GRAEVEN, *Heidnische Diptychen* in *Röm. Mitth.*, 1913, p. 198.

(3) L'oggetto è a Firenze, cfr. MILANI, *Il R. Museo Archeologico di Firenze*, p. 172, numero 2588.

(4) BRUZZA, *Frammento di un disco di vetro che rappresenta i vicennali di Diocleziano* in *Bull. Com.* 1882, p. 180.

(5) VENTURI, *l. c.*, fig. 338, 346, 347, 349, ecc.

(6) Nel luogo stesso si rinvennero delle tombe della prima età del ferro dallo stesso ing. Bonfilj donate al Museo Preistorico, cfr. PASQUI in *Not. Scavi*, 1902, pag. 20.

Presso l'urnetta era una piccola stele marmorea con l'iscrizione:

DIS MANIBVS
LAETILIAE · L · F
GEMELLAE
VIX · ANN · XII
PATER · ET
MATER
FECERVNT

Ma l'oggetto più cospicuo della tomba era il giocattolino chiuso nella urnetta insieme ai poveri resti della fanciulla. Consiste esso in una graziosissima navicella di impasto vitreo bianco livido, affatto simile per aspetto e per colore al *biscuit* (fig. 4). La eleganza della forma, la rarità somma della materia, la perfetta conservazione, rendono questo piccolo oggetto veramente prezioso. Non è improbabile, che esso possa essere d'importazione o quanto meno di ispirazione alessandrina, sia per la abbondantissima produzione di vetri in quella città (1), sia per la forma stessa della navicella (*cymba*) che ha un'aria di famiglia con la sagoma delle leggere imbarcazioni del Nilo raffigurate nei monumenti egizii, a cominciare dagli antichissimi rilievi della V dinastia nella necropoli di Menfi.

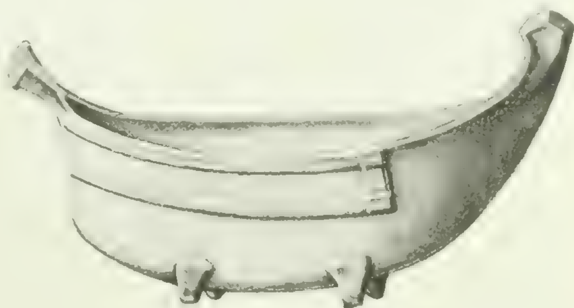


Fig. 4. — Navicella di impasto vitreo.

Il sig. arch. Armando Brasini donò un frammento di statuina in marmo di un negro che cammina sulle mani, noto soggettino di genere probabilmente d'origine alessandrina, nel nostro Museo già rappresentato da un altro esemplare intero (2). Questo frammento che comprende la testa e parte del torace, fu trovato, facendo le fondamenta del villino Berti in via Po.

Il sig. dott. Giampietro Zottoli donò una coppa a vernice nera (vasellame così detto etrusco-campano) che reca graffita un'iscrizione osca: *Ca. Spurüeis culcfnam — Caius Spurii culignam (dedicavit?).* Fu trovata presso l'antica Saticula (S. Agata dei Goti) e già vista e pubblicata dal Weege (3).

Il sig. Ugo Limiti donò una lastrina di colombario in marmo bianco con l'iscrizione sepolcrale in piccoli caratteri assai eleganti di due fratelli Hyblaeus e Ismenus, paggi dell'imperatore Tiberio. Era stata rinvenuta in Vigna Fortunati, tra la via Nomentana e la Salaria, ed è già pubblicata in *C. I. L.*, VI, n. 8967.

All'Ufficio di esportazione fu acquistata la bella tavola di fregio in terracotta di cui si presenta qui la figura. Misura m. 0,465 × 0,36.

(1) Nell'enumerare l'attività grande degli Alessandrini in ogni forma d'industria, uno degli scrittori della *Historia Augusta* pone prima di ogni altra la fabbricazione dei vetri, anche prima della preparazione del papiro che pure era esclusiva dell'Egitto (*Vita Saturnini*, 8). Cfr. anche Lumbroso, *L'Egitto dei Greci e dei Romani*, II ed., p. 125.

(2) Vaglieri in *Not. Scavi*, 1908, p. 439.

(3) *Rheinisches Museum*, 1907, p. 550.

La gola con cui la tavola si termina in alto è ornata da una banda di foglie cuoriformi, vecchia derivazione del kyma lesbico, molto comune in questo genere di monumenti, essa appare però qui come una trabeazione che è sostenuta da un mezzo pilastro con capitello composito che termina a destra la tavola.

All'estremità sinistra il pilastro manca, il che significa che più tavole formavano fregio continuo e che il pilastro ricorreva solo ogni due o tre di esse.



Fig. 5. — Tavola di fregio in terracotta.

Pilastri e trabeazione formano quasi una cornice esteriore del quadro, il quale alla sua volta appare suddiviso in tante scene che sono vedute dagli intercolunni di un portico a colonne con scanalatura spiraliforme con doppio collarino e abaco rettangolare. Sulle colonne girano degli archi a doppia cornice.

La flora e la fauna delle tre scene che passiamo a descrivere, ci mostrano chiaramente che l'artista volle sottoporci un paesaggio egiziano. Nella prima scena, a sinistra, è un'alta palma: *phoenix dactylifera* dal tronco squamoso carica di foglie e di frutti. L'inflessione del tronco è poco realistica. A fianco alla palma passa un asino carico di due anfore, e appresso all'asino viene il *fellah* scarno, mal vestito, carico non meno del suo asino. Ha una grossa testa ricciuta e barbuta, che fa meglio rilevare la magrezza scheletrica del torace e della spalla sinistra, veste una misera tunichetta cinta alla vita e aperta sull'omero sinistro, e incede penosamente col petto e con le ginocchia piegate. Ha dietro le spalle un grande paniere coperto da un pezzo di stoffa, e si aiuta a sorreggerlo sotto il fondo col braccio sinistro.

Nel centro è una divinità fluviale nel consueto atteggiamento adagiato, col braccio destro appoggiato a un'idria da cui esce acqua e col sinistro sostenente a guisa di scettro una lunga canna. Dietro a lui è una pianta con un largo fiore tondeggiante, quasi certamente una *nymphaea lotus*, o una *nymphaea nelumbo* (Perrot Chipiez, *Hist. de l'Art*, I, p. 577). Questo particolare e quello del coccodrillo che è in basso, ci rivelano con chiarezza che si è voluto rappresentare il Nilo. Anche al sacro fiume si sono dati i tratti ridicoli del pover uomo del quadro precedente, con la testa sproporzionatamente grande, la lunga barba incolta e il corpo oltremodo scarno. Dinanzi al Nilo è un monumento architettonico, costituito da due tronchi di piramide sovrapposti e terminati da un coronamento a quattro acroterii, che ricordano le tavole di consacrazione a corna delle religioni egee. I festoni appesi intorno ai due tronchi di piramide ci assicurano, che si è voluto rappresentare un monumento sacro, e la forma prescelta ci mostra la conoscenza vaga e confusa che il figulo aveva di forme architettoniche egizie, conoscenza che poteva esser detratta da inesatte figurazioni mal ricordate, e forse da qualche amuleto in pasta vitrea che poteva girare nel mondo romano (1).

Nel terzo quadro due onesti coniugi si sono adagiati a desinare all'ombra di un velario appeso ai rami di un albero (forse una palma *dum*) e a una delle colonne; l'uomo siede primo e ha nella destra distesa una patera, e volge il capo alla sua compagna, che ha un velo sul capo. Il servo che doveva portar loro le vivande, trova sul suo passaggio la bocca aperta di un coccodrillo, e pieno di paura si arrampica sull'albero.

Non sembrano note altre repliche di questa tavola; solo nel Museo Kircheriano erano e sono ora nel nostro due frammenti con la figurina del Nilo, di finissima fattura, e coi colori ben conservati (ceruleo il fondo, giallo il corpo, rossoviolacei i capelli e la barba) (2). In ogni modo la nostra tavola forma serie con quelle già note e conservate in molti esemplari di scene della vita del Nilo, con pigmei in barca o ingoiati da coccodrilli, capanne sulle quali fanno il nido le cicogne, ecc. (3). Scene analoghe di contenuto e specialmente di concetto, sulle quali aleggia lo stesso spirito caricaturistico, si rinvengono anche in mosaici romani (4), e metterebbe conto ricercare l'origine prima di questo vezzo di beffarsi del sacro Egitto che non tanto è, come alcuni pensano, pura derivazione spontanea e priva d'intenzioni dai soggetti di genere cari agli alessandrini, quanto piuttosto conseguenza di una profonda difficoltà d'intendersi tra i tardi e disfatti eredi dell'antichissima civiltà egizia e gli orgogliosi e mordaci nuovissimi dominatori romani.

Il medagliere si arricchì di due tesoretti, l'uno di ottocento venti denari imperiali della fine del secondo e principio del terzo secolo, trovato a Roma in via del Tritone, sottratto e ricuperato per confisca; l'altro, di circa duemila pezzi di bassa lega d'argento della seconda metà del terzo secolo, trovato

(1) Per esempio la fila di colonne rappresentata con una schematica prospettiva nel comune amuleto cosidetto *tat* (vedere una figura in Perrot Chipiez, *Hist. de l'Art*, I, p. 630) poteva suggerire l'idea di più tronchi di piramide sovrapposti.

(2) Ved. Rohden-Winnefeld, *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit*, p. 155 e 306, tav. XXVII.

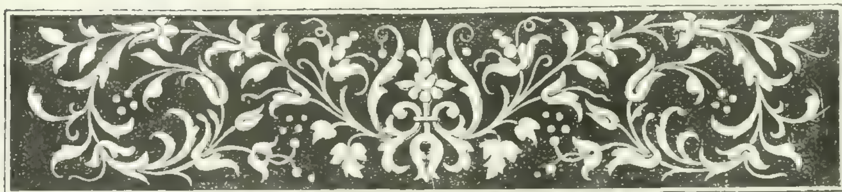
(3) Ved. Rohden-Winnefeld, *l. cit.*, p. 155 e 306, tav. XXVII, CXI e CXII.

(4) Cfr. ad es. il grande mosaico dell'Aventino: Lanciani in *Bull. Ist.*, 1870 p. 80, Lumbroso *ibid.*, 1875 p. 234.

presso Ancona. Il restauratore sig. Rocchi ne corresse con mirabili risultati per via elettro-chimica il deplorevole stato di conservazione, e di quanto in essi si contiene darà conto la dottoressa Cesano.

Per doni o per acquisti si ebbero poi un piccolo aureo etrusco con testa maschile imberbe a destra e leggenda VXX e rovescio liscio, una moneta d'argento di Populonia, col polipo sul dritto e rovescio liscio; un bronzo di Cales; due denari degli Italici, uno coi Dioscuri galoppanti, l'altro col Giuramento; un sestante della *gens Aurelia* (*Babelon*, 14), denari della *Cossutia* (*id.*, 41), *Livineia* (*id.*, 15), *Lucretia* (*id.*, 3), *Maenia* (*id.*, 9), *Maria* (*id.*, 16), *Servilia* (*id.*, 15). Di monete imperiali si ebbero un medio bronzo di Augusto restituito da Nerva (*Cohen*, 570), un medaglioncino in bronzo di Nerone sconosciuto al Cohen, un denaro e quattro ottimi grandi bronzi di Galba (*Cohen*, 44, 178, 254, 260, 289), sette grandi bronzi, pure eccellentissimi, di Vespasiano (*id.*, 46, 202, 238, 338, 420, 443, 484), due di Tito (*id.*, 228, 236), un denaro e un G. B. di Domiziano (*id.*, 31, 73), un denaro di Adriano (*id.*, 804), uno di Sabina (*id.*, 12), uno di L. Elio Cesare (*id.*, 50), due M. B. di Caracalla (*id.*, 264, 310), un medaglione in bronzo di Caracalla coniato a Prusa di Bitinia, un raro e bel denaro di Didia Clara (*Cohen*, 3), un mezzo soldo d'oro di Eraclio (*Sabatier*, I, 267). Ma l'acquisto più cospicuo fu quello di due magnifici e rarissimi pezzi d'oro da cento litre di Siracusa della fine del V sec. a. Cr. coi tipi della testa di Persefone e di Eracle lottante col leone. Sono due varianti della stessa moneta derivanti da due diversi punzoni ed eseguite da due artisti diversi. L'una infatti porta dietro la testa della Dea la firma dell'incisore EYA, l'altra nel posto stesso il segno di una stella a otto raggi. L'autore della prima è il celeberrimo Eveneto che con Cimone raggiunse altezze non mai superate nell'arte dell'incisione.

R. Paribeni.



UN RITRATTO DIPINTO DA FRA GALGARIO.



NTORNO alla vita di quel singolare pittore che fu Vittore Ghislandi, meglio conosciuto col nome di Fra Galgario, abbiamo particolari copiosi nell'opera del Tassi sugli artisti bergamaschi (1). A que' particolari poco o nulla fu aggiunto posteriormente. Il Tassi non soltanto conobbe e apprezzò l'ingegno vigoroso del celebre frate, ma ne amò l'animo ingenuo e buono. L'arte del Ghislandi fu compresa e lodata dai suoi contemporanei, ma tosto ch'ei morì l'ammirazione venne meno e quasi cessò del tutto, per ridestarsi ai nostri giorni ne' quali la critica vide in alcune opere del frate il felice connubio dello splendido colorito veneziano cinquecentesco con la gagliardia della pittura spagnuola secentesca (2).

Dopo le mutevoli vicende del gusto e della moda il nome del Ghislandi riapparve circonfuso di nuova luce, e i suoi ritratti, nei quali è così profonda sapienza di colorito, furono con curiosità ricercati dagli amatori dell'arte e con amore studiati dagli artisti. Vi fu persino chi, con entusiasmo eccessivo, accostò il nome di lui a quello del suo grande concittadino Giambattista Morone, il quale, per la sua profonda osservazione psicologica, non ha altri emuli che il Tintoretto, Tiziano e il Velasquez.

Nella Mostra del ritratto tenuta a Firenze nel 1911, le ventiquattro tele del Ghislandi ivi esposte destarono la generale ammirazione per la vigoria della forma e del colore, per la singolare maestria tecnica, per la grandiosità della fattura.

Chi seppe mettere insieme la più ricca collezione di ritratti ghislandiani fu il conte Giacomo Carrara, bergamasco (n. 1714, m. 1786), che lasciò alla

(1) *Vite dei pittori, scultori e architetti bergamaschi* scritte dal cav. FRANCESCO MARIA TASSI, Bergamo, Locatelli MDCCVIIC, t. II, pag. 57 e segg.

(2) LOCATELLI PASINO in *Illustri Bergamaschi* (Bergamo 1867, vol. II, pag. 435 e segg.); FRIZZONI, *La Galleria Carrara* (in « L'Arte in Bergamo e l'Accademia Carrara », Bergamo, 1897, pag. 34; BERNARDI, *Il pittore fra Vittore Ghislandi da Galgario*, Bergamo 1910; TARCHIANI, *La Mostra del ritratto italiano a Firenze* (in « Nuova Antologia », 16 aprile 1911); CAVERSAZZI, *Mostra dei ritratti del settecento* (in « Le tre esposizioni retrospettive 1908-1910 », Milano, Alfieri e Lacroix, 1910); PINETTI, *Noterelle ghislandiane* (in « Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo », luglio-settembre 1911); BIANCALE, *L'Arte di Frate Vittore Ghislandi* (in « L'Arte », Roma, 1913, pag. 341 e segg.).

città natale i suoi quadri e oggetti d'arte. Erano ventotto i ritratti del Ghislandi; oggi all'Accademia che s'intitola dal nome del munifico patrizio, non ne rimangono che quattordici, essendo stati gli altri venduti dalla Commissaria come cose di poco pregio, in sul principio del secolo decorso, quando imperavano nell'arte l'artificiosità e il convenzionalismo classico. E le tele rifiutate dai preposti dell'Accademia di Bergamo andarono ad arricchire alcune raccolte private.



Fra Galgario — Ritratto di un poeta.
Proprietà dell' on. conte Gianforte Suardi.

Tra i fortunati possessori di ritratti di Fra Galgario è l'on. conte Suardi, il quale mandò già alla Mostra di Firenze il ritratto del Carmelitano degli Ambiveri, opera stupenda per il *visibile parlare* di quella figura, colorita con sì pronta fierezza e vivacità da sembrar di rilievo.

Ma un altro ritratto, posseduto dal conte Suardi, merita speciale ricordo. Il colore armonioso, il felice rilievo, il piegare facile e grandioso del dipinto rivelano il maestro bergamasco, quantunque non vi si ravvisino quei contrasti di luce, quelle rapide pennellate impulsive e quell'atteggiamento della persona risoluto e quasi spavaldo, che sono le caratteristiche più conosciute dei ritratti del Frate. Ma questa tela appartiene a quel periodo in cui dall'imitazione e dall'insegnamento di Salomone Adler, seguace del Caravaggio, il Ghislandi si era già liberato e s'indirizzava ormai verso l'arte settecentesca, preannunziando

Alessandro Longhi (1). La carne è di un tono dorato, lo sguardo pensoso, morbidi gli scuri del naso e della bocca; tutto il volto ha un perfetto rilievo dalla trasparenza dei chiari e delle ombre. Anche il piegare dei panni è facile e grandioso. La persona è avvolta in un mantello nero con un rovescio grigio, tutto seminato di fiordalisi d'oro. Esce fuori sul petto un lembo della veste di vivissimo azzurro, bella nota squillante.



Medaglia a Bernardino Perfetti
dalla stampa di Vincenzo Cavini.

Oltre i fiordalisi del mantello, chiama a sè l'occhio un'altro particolare, la corona d'alloro che cinge la fronte del personaggio, il quale certamente deve essere stato un poeta laureato. Ma chi può esser egli? Com'è noto, due furono i poeti con gran pompa incoronati in Campidoglio: il Petrarca e il senese Bernardino Perfetti, un giorno celeberrimo, oggi dimenticato.

(1) Biancale, *op. cit.*, pag. 354.

Non senza buone ragioni fu creduto che la tela bellissima rappresentasse appunto quest'ultimo, che ebbe la corona apollinea il 13 maggio 1725 (1). Ma confrontato il ritratto con le immagini di lui conservateci dalle medaglie e dalle tele, non si riscontra in quello uno solo dei segni particolari alla persona del Perfetti.

Il ritratto dipinto dal Frate rappresenta un uomo adusto, nella pienezza della vigoria fisica; le immagini del Perfetti, al tempo dell'incoronazione, ci fanno vedere il poeta nella floscia pinguedine di una maturità avanzata.

Sarebbe anche difficile stabilire in qual tempo della sua vita Fra Galgario avrebbe potuto ritrarre il poeta. Il Ghislandi non si recò mai in Toscana; fu bensì a Venezia, a Milano, a Bologna, ma prima che il Perfetti ottenesse l'alloro; nè sembra che questi sia mai stato a Bergamo, la dimora abituale del frate pittore.

Escluso il Perfetti sono tuttavia numerosi i poeti che, senza la cerimonia capitolina, furono laureati da pontefici e da sovrani (2). Senonché tra essi, per la maggior parte tedeschi, del secolo decimosettimo e decimottavo (3) non uno se ne trova che corrisponda alla persona ritratta dal Ghislandi. Chi sarà dunque?

È desiderabile che altri con più fortuna ritenti questa curiosa ricerca iconografica.

POMPEO MOLMENTI.

(1) *Atti cavati dagli Archivi Capitolino e Arcadico della solenne coronazione fatta in Campidoglio dell'illustrissimo signore Bernardino Perfetti tra gli Arcadi Alauro Euroteo, nobile sanese, cavalier di Santo Stefano Cameriere d'onore di Spada e Cappa di N. S. Papa Benedetto XIII. Accademico Intronato e Poeta insigne estemporaneo.* Colla descrizione dell'apparato per la medesima e di quanto poi è seguito. Stampati in Roma da Antonio de' Rossi l'anno 1725.

(2) ZENO APOSTOLO, *Lettere*, Venezia MDCCLXXXV, v. IV, pag. 48.

(3) LANCETTI, *Memorie intorno ai poeti laureati*, Milano 1839.



LA MADRE DI PIER DELLA FRANCESCA.

L'illustre cav. Girolamo Mancini ci comunica:

« In questo *Bollettino d'Arte* (n. del settembre e ottobre 1916) comparvero alcune *Notizie sulla famiglia e sulla madre di Pier Della Francesca* in contrasto coi medesimi argomenti addotti per sostenere le congetture enunziatevi.

Il sig. Alessandro Del Vita sui libri catastali d'Arezzo, detti *Pecore,* fra i proprietari d'immobili trovò impostato negli anni 1490 e 1493 *Antonio Della Francesca del Borgo,* mentre dall'anno stesso 1493 fino al 1544 riscontrò variata la rubrica in *Antonio di m.ª Francesca del Borgo,* e credè di riconoscere nell'Antonio l'omonimo fratello del gran pittore e matematico m.° Piero. Secondo il Del Vita certa Francesca Cenci sposò Benedetto Franceschi vedovo, e già padre dei figli m.° Piero e Marco, procreando essa Antonio, così da loro fratello uterino trasformato in fratellastro. Defunto Benedetto, la donna avrebbe sposato Andrea Grifoni. Ma tanto la figlia, quanto suo padre Cenci erano d'Arezzo, per cui l'indicazione *del Borgo* non può riferirsi ad una aretina, bensì all'Antonio borghigiano, senza dubbio appartenente alla famiglia nei documenti solenni di S. Sepolcro denominata Franceschi, o alla latina De Franciscis, e Della Francesca popolarmente, come nelle carte di minor rilievo. Nelle medesime Pecore il Del Vita vide una denunzia catastale presentata il 15 dicembre 1454 da Andrea Grifoni, ed il consenso prestato nel 1474 da Bernardo figlio di Andrea, e a quanto sembra della Francesca Cenci, per intestare alla donna e togliere dal proprio conto una impostazione catastale. Il giovane Bernardo era nato certamente innanzi al 1449, poichè, secondo le leggi allora vigenti, era necessario l'intervento dei più stretti congiunti per convalidare gl'impegni assunti dai minori di 25 anni. La denunzia poi presentata nel 1454 da Andrea Grifoni, padre di Bernardo, costituisce un gravissimo argomento per dubitare del supposto connubio della Cenci con Benedetto Franceschi, escluso pure da varie altre ragioni dirette ed indirette.

Al Borgo fra i cittadini imborsati per risiedere nel Consiglio del Popolo, principiando dal 1° gennaio 1391, fu compreso il nome di Benedetto Franceschi, prova inconfutabile ch'egli era ventenne o più, prescrivendo lo statuto municipale che a far parte di quel Consiglio « non possit aliquis minor viginti « annorum ascribi » (1). Dunque innanzi al 1371 nacque il genitore di m.° Piero, di Marco e di Antonio, tutti e tre figli legittimi, qualificati *fratres carnales* nel

(1) A(rchivio di) S(tato di) F(irenze), Statuta Burgi S. Sepulchri, n. 795, lib. I, cap. 10. Lo Statuto del 1441 contiene la prescrizione ripetuta dagli Statuti antecedenti, come è notorio. MANCINI, *L'opera De corporibus regularibus di P. Franceschi* in *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei,* Roma, 1915, XIV, 478.

l'atto notarile del 16 febbraio 1487 (1). Nel 1453 il Comune del Borgo consegnò una balestra ad Antonio (2) per lo meno diciottenne, ossia in età di maneggiarla. Ammettendo che fosse figlio della Cenci, costei rimasta vedova di Benedetto († 1464) si sarebbe rimaritata cinquantenne ad Andrea Grifoni, trascorso il tempo consueto da procreare figli. Antonio poi morì nel 1502, data ammessa da Del Vita, ed inconciliabile coll'impostazione del defunto nelle Pecore aretine continuata per 42 anni. Alcune notizie racimolate sui rogiti dei notari Borghigiani dimostrano la congettura Del Vita derivata da scambio di persona.

Il nonno del gran pittore scienziato, alla pari del nepote, si chiamò Piero, e fu padre d'almeno tre figli: Benedetto soprannominato Giovanello, calzolaio di professione (3), Simona maritata con dote di cortonesi L. 500 (4) e ser Antonio, che il titolo *ser* (5) fa giudicare notaro o prete. I due maschi vennero alle mani nel 1413, peraltro senza ricorrere al giudice fecero pace « de rixa quam simul « habuerunt, et de quacunque percussione, et quocunque vulnere illato et « facto per Benedictum in preiudicium Antonii sui fratris cum quodam bastone « ferrato, quadam vangella (piccola vanga?), tum cum effuxione sanguinis, quam « sine ». Il pagamento del medico e delle medicine pel fratello l'assunse Benedetto, il quale nel 17 febbraio dell'anno medesimo aveva conclusa altra pace. Accapigliatosi con un concittadino s'erano strappati i capelli, percossi sul capo e dalla sua bocca uscito sangue (6).

Il manesco calzolaio conciliatosi col fratello continuò a trattare gl'interessi comuni (7). Egli forse commerciava in cuoiami, ovvero li acquistava in grosse partite, come fa supporre una quietanza rilasciatagli dopo soddisfatto il prezzo di pelli concie acquistate in quantità (8). L'affitto pagato d'una officina, « cellæ, « concii coraminis et masseritiarum in ea existentia conductarum et locatarum », accerta che insieme ad un socio, una volta per lo meno, esercitò l'industria di conciare pelli (9). Nel 1411 i due fratelli ebbero una eredità (10). Possederono terre in comune, e vendutone un appezzamento ipotecato per garantire la dote della moglie di Benedetto, essa intervenne al contratto. « Insuper domina « Romana, olim filia Perini Caroli de Monterchio uxor Benedicti sui viri » coll'assenso del marito e di due prossimi congiunti, tolse l'ipoteca dal terreno alienato, e giurò sulla Bibbia di non impugnare mai lo svincolo consentito. Gaetano Milanesi scoprì il nome della moglie di Benedetto Franceschi, ma qualcuno ne dubitò, avendo quell'uomo, davvero benemerito, obliato d'indicare la fonte della notizia adesso rintracciata. Il nome della donna proviene dall'atto che nel 31 agosto 1416 rogò Francesco di Cristoforo (11).

La Francesca del Vasari nè nubile, nè maritata, fu madre di m.° Piero, e molto meno lo partorì postumo, essendo stato Benedetto padre di lui tumulato

(1) A. S. F., *Rogiti*, f. 166 (al giorno citato).

(2) A. di S. Sepolcro, serie XVIII, n. 1, f. 509.

(3) A. S. F., *Rogiti*, F. 202 (1411, II, 12; V, 20; VI, 25; 1412, VII, 25; X, 8; XI, 28) ecc.

(4) A. S. F., *Rogiti*, F. 204 (1416, VI, 9). La cifra della dote indica goduta dalla famiglia del vecchio Piero discreta agiatezza economica.

(5) A. S. F., *Rogiti*, S. 855 (1416, VI, 3, 20; VII, 31) f. 27, 78, 120.

(6) A. S. F., *Rogiti*, F. 204 (1413, II, 17; VI, 17).

(7) A. S. F., *Rogiti*, F. 303 (1414, VII, 23; 1416, III, 21).

(8) A. S. F., *Rogiti*, F. 204 (1417, V, 19).

(9) A. S. F., *Rogiti*, F. 204 (1416, XII, 26).

(10) A. S. F., *Rogiti*, F. 202 (1411, II, 12; V, 20, VI, 25; 1412, VII, 25).

(11) A. S. F., *Rogiti*, S. 855, f. 120.

più che novantenne il 20 febbraio 1464 (1), quando m.° Piero era divenuto famoso pittore. Tutte le probabilità fanno ritenere Romana madre dei tre figli di Benedetto, e defunta dopo che m.° Piero aveva dipinto nel palazzo Vaticano per Niccolò V (circa il 1453): se così non fosse, risulterebbe fantastica anche l'altra asserzione del Biografo Aretino relativa alla madre di m.° Piero mancata dopo ch'egli pitturò a Roma. La Francesca Cenci del Del Vita moglie in prime nozze d'Andrea Grifoni, rimasta vedova, si sarà rimaritata ad un Franceschi, o Della Francesca del Borgo S. Sepolcro, procreando un figlio appellato Antonio, quello il cui nome figura nelle Pecore aretine dal 1493 al 1544.

Costui potè essere biscugino dei figli di Benedetto se discese dal fratello di lui ser Antonio, e chiamarsi come il nonno, secondo la costumanza dei Franceschi di rinnovare il nome degli ascendenti. Il Milanesi poi nell'alberetto genealogico dei Franceschi, trascurati altri tre figli d'Antonio di Benedetto (2), menzionò soltanto Lodovico (3) padre d'un nuovo Antonio compreso nell'alberetto. L'Antonio delle Pecore aretine non fu figlio, ma bisnepote di Benedetto, tanto se discese da ser Antonio, quanto da Lodovico d'Antonio ».

Questo nuovo contributo del benemerito illustratore della vita e delle opere di Piero della Francesca mette fuori di dubbio che il maestro borghigiano e i suoi fratelli Marco ed Antonio possano essere nati da una donna chiamata Francesca, mentre fa apparire quasi certo che tutti e tre sieno figli della legittima consorte del padre loro, Romana di Pierino da Monterchi. Quanto alle congetture del Mancini su monna Francesca dal Borgo, donna fo di Bernardo Grifoni (*cfr. questo* Bollettino, *anno 1916, p. 274), che il Del Vita suppose esser stata la seconda moglie di Benedetto di Piero dal Borgo, non ci pare necessario dedurre dal nome suo una parentela con la famiglia borghigiana comunemente designata nel Quattrocento col soprannome* della Francesca, *il quale solo verso la fine del secolo veniva cedendo il posto al cognome* Franceschi. *Costei aveva nome Francesca; l'aggiunta* dal Borgo *può indicare ch'ella abbia avuto un primo marito cittadino di San Sepolcro, non già che quest'ultimo abbia appartenuto alla famiglia resa illustre dal grande artista e scienziato.*

La Redazione.

(1) L'atto 26, IV, 1465 (A. S. F., *Rogiti*, S. 820) conferma la data della morte di Benedetto desunta da un Obituario. Marco procuratore del padre aveva venduta una vigna. Defunto Benedetto, ratificò l'alienazione quale « heres et hereditario nomine Benedicti sui patris, et pro parte « sibi contingente, et vice et nomine magistri Petri et Antonii suorum fratrum et coheredum dicti « Benedicti ».

(2) Coleschi, *Storia di S. Sepolcro*, ivi, 1886, p. 84.

(3) Vasari, *Vite*, Firenze, 1878, II, 503. Lodovico ebbe interessi in Arezzo, e nella ribellione ai Fiorentini del 1502 gli rubarono 49 staia di grano. Pezzati, *Diario*, in *Rerum Italic. Script.*, Città di Castello, 1909, XXIV, I, p. 150.

DUE DIPINTI DEL CARPIONI.

L'architetto Carlo Giuliani ha generosamente donato allo Stato per la R. Galleria d'arte antica a Palazzo Corsini in Roma due graziosi dipinti di Giulio Carpioni.

Il vivace pittore veneziano vi compare con uno di quei suoi baccanali, che gli hanno dato tanta fama e con una scena di carattere mitologico. Nelle due saporite composizioni Giulio Carpioni mostra veramente d'essere seguace di Simone Cantarini da Pesaro ancora più che scolaro di Alessandro Varotari. Il colore ha quelle interessanti velature cineree che il *Pesarese* predilesse e che fondono armonicamente le forme delle sue figure in un tutto organico tempe-


Giulio Carpioni — Vaticinio ad Apollo.


Giulio Carpioni — Baccanale.

rando alquanto le violenze realistiche con cui sono disegnati i corpi femminili e maschili.

Il colore roseo delle carni, le vesti violacee e gialle, lo sfondo cilestrino del cielo, che s'apre fra le chiome degli alberi e le nubi, si equilibrano armonicamente.

Tra le figure sono, come sempre dei quadri del Carpioni, squisite quelle vivacissime dei bambini, che spuntano qua e là fra i gruppi dei satiri e delle faunesse e presso le grandi olle colme di vino.

Nelle brevi tele rivive qualcosa dello spirito dei putti con cui deliziosamente Francesco Albani e Nicola Pannini animarono tanti dei loro migliori quadri.

I due dipinti servono assai bene a completare il gruppo delle opere seicentesche e settecentesche veneziane della Galleria Corsini di Roma, dove già sono tele di Giambattista Tiepolo, di Sebastiano Ricci e di Pietro Rotari.

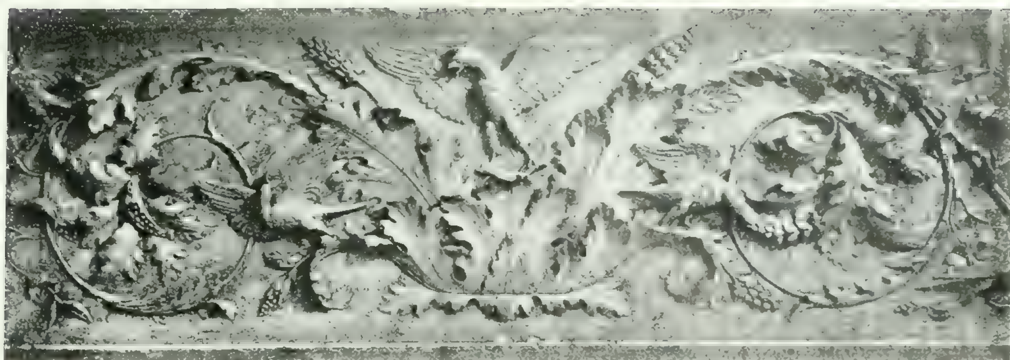
A tale dono l'architetto Giuliani ha poi voluto aggiungerne un altro: una *Madonna col Bambino* di Taddeo Zuccari, destinata alla Galleria delle Marche in Urbino.

DOTT. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma, 1918 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.



Veduta generale dell'Abbazia di Chiaravalle milanese, ora demolita.



LA VEDUTA GENERALE DELL'ABBAZIA DI CHIARAVALLE MILANESE IN UNA INCISIONE SCONOSCIUTA DI DOMENICO ASPAR.



ER una singolare circostanza ho potuto rintracciare una incisione all'acquaforte di Domenico Aspar, rimasta sconosciuta a quanti si occuparono di questo pittore, ricordato in particolar modo per avere, fra il 1786 e il 1792, disegnato ed inciso una serie di vedute monumentali di Milano, la maggior parte delle quali, nella edizione originale dell'autore reca, assieme al titolo e alla data, la dedica a personaggi illustri e patrizi milanesi.

Nato in Milano nel 1745, Domenico Aspar, dopo cinquant'anni di insegnamento all'Accademia di Belle Arti, moriva nel 1831, pochi anni prima che la applicazione della camera oscura schiudesse il vasto campo delle dirette riproduzioni dal vero. Egli appartenne a quella schiera di artisti i quali, quasi a precorrere gli imminenti risultati della fotografia, attesero a disegnare le memorie storiche ed artistiche, ed a divulgarle con incisioni, nelle quali la minuziosa fedeltà della riproduzione prevale sulla ricerca degli effetti pittorici. In questo modesto ma pratico còmpito, l'Aspar svolse un'opera veramente proficua, la quale ci fa rimpiangere che a lui sia mancata la fecondità e gli incoraggiamenti toccati al Piranesi, e l'esempio suo non abbia invogliato altri artisti ad accrescere la serie delle vedute di Milano sullo scorcio del settecento, molti edifici monumentali essendo stati distrutti dopo il 1796, senza che di loro rimanessero dei sufficienti ricordi grafici (1); si può quindi spiegare il desiderio di conoscere l'opera completa dell'artista, di fronte alla circostanza che, mentre il Predari nella sua *Bibliografia Milanese* accenna a 18 vedute di Milano dall'Aspar incise, nel fatto le vedute note risultavano solo 16: quattro eseguite nel 1786, cinque nel 1788, tre nel 1790, due nel 1791, due nel 1792.

(1) Interessanti in particolar modo sarebbero oggi le vedute delle chiese di S. Francesco Grande, di S. Maria del Giardino, dei palazzi Marliani, Bossi, Castelbarco ecc., di cui rimasero dati grafici insufficienti.

Riguardo al soggetto delle due vedute che rimarrebbero ancora sconosciute, già ebbi occasione di formulare qualche induzione, valendomi di alcuni studi preparatori dell'Aspar, trovati da me nelle carte di provenienza del pittore Cornienti (1) per segnalare gli abbozzi di una veduta panoramica di Milano dai bastioni di Porta Orientale, coi pubblici giardini sistemati dal Piermarini, e lo schizzo di una veduta del Palazzo Belgioioso (ora Villa Reale) verso il giardino. Ulteriori indagini mi portarono a rettificare che l'Aspar abbia incluso nella sua serie quest'ultimo soggetto, avendo constatato che vi è bensì una stampa colla leggenda: « Palazzo Belgioioso, architettato da Leopoldo Pollach viennese e professore in Milano, 1790 » la quale per le dimensioni si potrebbe accompagnare alla serie dell'Aspar, ma ne differisce radicalmente per la tecnica di esecuzione, rivelante un incisore di professione che riproduce fedelmente, per non dire macchinalmente, il disegno affidatogli, anzichè un artista che liberamente interpreti, come nel caso dell'Aspar, un suo disegno.

Un soggetto rimaneva quindi da identificare, per raggiungere la serie completa delle 18 vedute di Milano: ed è la stampa ora rintracciata che viene a colmare la lacuna. A stretto rigore, la incisione che qui segnaliamo, non riproduce un monumento della città, offrendo la veduta generale della Abbazia di Chiaravalle ed edifici annessi: ma si tratta di un gruppo monumentale non discosto da Milano, le di cui vicende sono intimamente connesse colla storia milanese. Non dovrà del resto sembrare strano che l'Aspar abbia incluso nella serie delle sue vedute il complesso degli edifici monastici di Chiaravalle, dominato dalla caratteristica torre campanaria, quale si vede nell'incisione che merita di essere riprodotta in queste pagine, come appendice allo studio della Abbazia di Chiaravalle, pubblicato nel *Bollettino d'Arte* dell'anno 1910 (2).



A chi, in mancanza di indicazione esplicita su di un'unica prova smarginata della incisione, esitasse ad accogliere l'attribuzione all'Aspar — che per sè stessa non può essere messa in dubbio per le caratteristiche del disegno e per la tecnica di esecuzione, rispondenti agli altri lavori dell'artista milanese — segnaleremo una circostanza che viene ad appoggiare tale attribuzione; poichè l'Aspar si trovò in rapporti coi monaci dell'Abbazia di Chiaravalle, che a lui affidarono la riproduzione all'acquaforte della ricca croce Capitolare, e le tavole architettoniche, pure all' acquaforte, riproducenti la torre campanaria dell'Abbazia, nel volume 1° delle *Antichità Longobardiche milanesi*, edite da quei monaci nel 1792: cosicchè trovatosi a frequentare per qualche tempo l'Abbazia, l'Aspar ebbe l'occasione di scorgere nel complesso di quegli edifici monastici, il soggetto per un'altra delle sue vedute milanesi all'acquaforte, alla quale doveva essere riservato uno speciale interesse, per il fatto che, mentre la maggior parte delle sue vedute di Milano si riferisce a monumenti tuttora esistenti, riproducendo lo stato nel quale si trovavano sul finire del sec. XVIII, gli edifici di Chiaravalle raffigurati dall'Aspar non tardarono ad essere demoliti, il solo particolare della incisione, che tuttora esista, essendo la torre campanaria.

(1) *Le ultime vedute di Milano, di D. Aspar*, Milano, tip. U. Allegretti, 1913.

(2) Ugo Nebbia, *I recenti restauri della Badia di Chiaravalle milanese*, in *Bollettino d'Arte*, anno IV.

Qui potrebbe affacciarsi il dubbio che possa esservi nella veduta qualche particolare di pura invenzione, giacchè, di fronte allo stato attuale dell'Abbazia ed annessi, può sorprendere a prima vista la estensione di fabbricati, il cui ricordo ormai è affidato soltanto a sommarie indicazioni di spese per costruzione, nelle carte dell'Archivio dell'Abbazia, e alla incisione oggi segnalata. Ma il dubbio è ben presto dileguato, non soltanto dall'obbiezione per sè stessa autorevole, che in tutti i disegni dal vero, l'Aspar ha dimostrato molta fedeltà ai soggetti prescelti, solo permettendosi di interessare il lembo inferiore, o primo piano delle vedute, con qualche particolare di fantasia, ma dal controllo altresì ancora possibile, raffrontando l'incisione dell'Aspar con una vecchia planimetria generale dell'Abbazia e sue dipendenze, quale si trovava nel sec. XVIII prima che i fabbricati del monastero venissero demoliti; e il raffronto mette in evidenza la esattezza dell'Aspar nell'indicare lo stato in cui si trovavano quegli edifici rimasti in parte incompiuti. Perciò l'incisione, colla quale oggi riteniamo di poter completare la serie delle 18 vedute dell'Aspar, ha un interesse particolare come documento grafico, che ci consente di formarci un concetto esatto dell'assieme dell'Abbazia di Chiaravalle, esempio singolare di architettura lombarda, intorno al quale i secoli XVI e XVII avevano raggruppato estesi fabbricati, per modo da farne un complesso monumentale.

LUCA BELTRAMI.



Lapide della fondazione, e stemma dell'Abbazia.

DI ALCUNI QUADRI INEDITI DI GIOVANNI BONCONSIGLI.



IL Bonconsigli desta interesse e curiosa simpatia per la serie di *contatti* stilistici onde la sua maniera resulta florida e gaia o povera e rifinita dalle languidezze che sfibrano i tipi fieri, angolosi ed arsicci di Bartolomeo Montagna. Il pittore, in un luminoso intervallo della sua dipendenza scolastica, produce la *Deposizione* (fig. 1) del Museo Civico di Vicenza, capolavoro del più vergine sentimento, dove l'angoscia di tre anime rompe le metalliche durezze de' tratti per rivelare lo spirito del Mantegna nelle chiuse e secche forme di Alvise Vivarini; e dove il paese abbassato smorza ne' toni grigi la smeraldina e fredda chiarezza della sua linea concava. Nel cielo intensamente azzurro spumeggiano a zone orizzontali le nubi, che filtrano la luce argentina diffusa dietro le figure, le quali si modellano livide nella penombra de' primi piani. L'originalità di questo quadro, esaltato dalla critica, diminuisce se ne distinguiamo per la prima volta le reminiscenze. *S. Giovanni Evangelista* richiama — per così dire — il plebeismo di Lazzaro Bastiani nella *Pietà* di S. Antonino a Venezia; il Cristo è un forte studio anatomico, che non ricorda la repugnante e scientifica esattezza di quello del Mantegna a Brera, ma che, nel suo eccessivo carattere bellinesco, risente del nuovo indirizzo dato all'arte degli scorci dal gran caposcuola di Padova; valga l'esempio di S. Giacomo dormente nella *Preghiera nell'orto* della Galleria Nazionale di Londra. La Maddalena, con gli occhi incantati, i sopraccigli alti, duri e folti, ed il viso affilato, è simile ad una *Madonna* del Mantegna nel Museo Federico di Berlino. Più difficile è definire la parentela stilistica della Madonna, coperta dal manto turchino, che affissa lo sguardo esasperato al cielo, e che contrae la faccia per implorare la grazia con parole tronche dal singhiozzo. Lo squadro della testa ricorda Alvise Vivarini e così pure l'angolo della stoffa sopra la fronte; l'espressione è assai più sforzata che nel muranese, ma, per convalidare l'affinità con lui, basti la bella ed ispirata Vergine nella pala del Museo di Berlino, che fu certo nota al Bonconsigli. La montagna massiccia, su cui stacca l'Evangelista, per controbilanciare nella composizione l'obliqua descritta dal cadavere del Redentore, non ha più lo scoglioso, il franto od il graduato degli sfondi mantegneschi; è la nota realistica che il Montagna introduce, dieci anni dopo, nell'affresco con la *Benedizione di S. Biagio* ne' Santi Celso e Nazaro di Verona e che più tardi, rielabora nel *S. Girolamo* di Gustavo Frizzoni a Milano.

Questo minuzioso preambolo serve a determinare la differenza, almeno di un lustro, fra il frammento con i *Tre Santi* (fig. 2) delle RR. Gallerie di Venezia (1497) ed il *Deposto di croce* di Vicenza.

Il Bonconsigli lavora a Venezia accanto ai più celebri maestri, ma non può passare nè per un ritardatario nè per un eclettico ingenuo; i problemi plastici di Antonello da Messina serbano la più calma bonarietà dialettale in S. Cosma, copiato dal vero, in cui non si distinguono influssi nè bellineschi nè alviseschi; senza dubbio il S. Giovanni di Vicenza con la sua sensibilità dolorosa non è estraneo al tranquillo e comune tipo del giovane medico popolare ritrattato nel frammento, e la Maddalena, pur così dura ed incisa nei lineamenti, annunzia la S. Tecla, analoga per la vacua espressione alla Vergine della tavola di Cornedo (1497), ormai sfigurata dal restauro.



Fig. 1.
G. Bonconsigli — La Deposizione di Cristo.
Vicenza, Museo Civico.

Dopo un breve soggiorno a Padova, dove vide le migliori prove del Mantegna e de' suoi allievi, il vicentino fu a Venezia, e vi compì il suo perfezionamento, randagio assimilatore, che raddolcì col colorito fresco e vivace — studiato in Giambellino — l'austerità spinosa del suo digrossatore: Bartolomeo Montagna. Di quando in quando, egli fu chiamato a Vicenza ed in più luoghi del Veneto per eseguirvi affreschi e quadri d'altare; volerlo allievo di Giambellino ed imitatore del Montagna, in tempi diversi, sarebbe come insegnargli prima il contrappunto e poi la teoria musicale; ed è del pari errato il definirlo un semplice bellinesco.

Al 1502 risale il quadro di *S. Rocco* (fig. 3), ora nel Museo Civico di Vicenza. La cappella chiusa, ricca di marmi e splendida di mosaici d'oro, non è inondata dalla luce fusa e bionda che si ammira nelle opere contemporanee di Giovanni Bellini, le quali precedono il mistico e croceo tramonto della pala di S. Zaccaria in Venezia. Predominano le luci vivide o scialbe, che radono i personaggi plasmati col senso individuale della forma. Lo stile si svolge regolare, e la gravità delle figure persiste non aberrando mai in violenze drammatiche, accentuate da rilievi urtanti, come in certi personaggi foschi ed abbronzati del Montagna. Il colorito morbido ed intonatissimo non è un lenocinio della modellazione trascurata o sommariamente rotonda; il nudo si muove secondo le leggi anatomiche, e l'architettura è nobile; eppure l'insieme, per la mancanza di varietà e di potenza ne' larghi contorni, non è nè semplice nè grandioso. Il carattere bellinesco della Madonna diviene solido e provinciale nella faccia artificialmente devota, nel biancore monotono delle carni e del fazzoletto, e negli occhi, che non brillano, ma riposano pudici sotto le palpebre grosse e sporgenti.

Verso il 1505-7 fu dipinto l'affresco, che noi per primi riconoscemmo (1), e che ora si trova nelle RR. Gallerie di Venezia, insieme con un quadretto a mezze figure (fig. 4), molto guasto dal ridipinto. La ricerca personale si raffina e si abilita alle visioni dello spirito; i grandi occhi della Vergine si aprono, la testa si curva gentilmente e palpita di vita, mentre il rotondo, gonfio e poco plastico corpo del Precursore sta a riscontro dell'insipida S. Caterina, la quale, intieramente alterata dal ritocco, rievoca la Maddalena del *Deposto di croce*.



Fig. 2. — G. Bonconsigli.
S. Benedetto, S. Tecla e S. Cosma.
Venezia, RR. Gallerie.

*

Il Bonconsigli, dotato di minore ingegno del Montagna, propone a questi il suo tema favorito; toglie di mezzo il trono e lo sostituisce con un piedistallo su cui s'aderge il santo principale tagliando l'asse del quadro. Questo schema figurativo ha un ragguardevole inizio nel solido, simmetrico e luminoso *S. Pietro martire fra i Ss. Nicola da Bari e Agostino* del Cima, nella Pinacoteca di Brera a Milano, ed uno sviluppo successivo nel *S. Giovanni Battista e Santi* di Rocco Marconi nel S. Cassiano di Venezia.

La pala di *S. Caterina* (fig. 5) nel Duomo di Montagnana porta la firma e la data del 1513, ma gli infami ritocchi del Settecento e l'incauto restauro, eseguito dal Cibin, a mezzo il secolo scorso, ne determinarono la rovina quasi compiuta. S. Caterina è il tipo intermedio fra le devote vergini quattrocentistiche e le opulente voluttuose dee del senso, che, per asciugar i capelli madidi del biondo di moda, si proteggevano per ore ed ore con la *solana*. Fra Giambellino e Tiziano sboccia questo mirabile fiore, quest'alga carnosa che s'è nutrita dell'umor salino per ottenere più soda morbidezza di carnagione. La santa, composta e col capo leggermente piegato a destra, ha la veste giallo-dorata ed il mantello rosso vivo; il suo contorno si perderebbe nel fondo azzurro del paesaggio se la tenda color d'oliva bruna, sospesa alla catena dell'arco, non staccasse plasticamente il tondeggiar delle belle forme. S. Nicola da Tolentino, severo, abbronzato e con gli occhi depressi, stringe il giglio come una lancia, e la sua austerità conventuale contrasta con l'aria serena dell'arcangelo Raffaele, ampio nel camice bianco, pezzato di rosso (la faccia è rifatta in modo detestabile), e con Tobiolo, fratello minore degli angioli belli-

(1) Cfr. *L'Arte*, XII, 1909, p. 371.

neschi, bimbo gentile, che richiama anche il Cima nel soggetto simile delle RR. Gallerie di Venezia. La composizione fu imitata nel quadro di S. Corona



Fig. 3. — G. Buonconsiglio — Madonna e Santi — *Vicenza*, Museo Civico.

a Vicenza dal Montagna (fig. 6), che dimostra la senilità della sua arte nel tentativo di ringiovanirla con la pienezza delle forme sviluppatesi, accanto all'arditezza sensuale de' giorgioneschi, in una bottega secondaria della *terraferma*,

dove il soffio rigeneratore del Cinquecento mortifica le nuove idee con i vieti pregiudizî dell'immobilità e della simmetria iconografica. Il Montagna non sa emanciparsi dal modello, e, a prima vista, si notano le differenze fra le due opere; nella prima c'è la spontaneità di un maestro ancora giovane, che, sulla falsariga de' veneziani, s'esprime con scioltezza di modi, e nella seconda la tenacità manieristica di un quattrocentista, che non sa persuadersi della trionfante riforma estetica fondata su la contemplazione del sensibile. Egli, difatti, ritorna al crudo rigore del suo metodo ne' quattro santi che fiancheggiano la convertita, e decora la



Fig. 4. — G. Bonconsigli — Madonna e Santi — *Venezia,* RR. Gallerie.

volta a botte con le tozze teste di cherubino scolpite sulle colonne dell'altare di Montagnana (fig. 7), che doveva già essere in lavoro nel 1512-13, se il Bonconsigli ne potè ricavare alcuni particolari architettonici per le complicate volte della sua tela. Lo squisito accordo ornamentale di questa cornice marmorea merita un cenno. Sopra due colonne isolate, su piedistalli a figure, e col fusto a foglie aderenti come scaglie, adorno di fasce e sormontato da un elegantissimo capitello, risalta la trabeazione il cui corpo di mezzo aggetta poco dal muro ed è portato dal grande arco dell'altare. Dall'abbondanza de' particolari scolpiti su per le candelabre de' pilastri, ne' pennacchi, nell'estradosso e nell'intradosso dell'arco emerge il fregio a putti vivacissimi, limitato dalla robusta cornice su cui si svolge rigoglioso il coronamento vegetale e figurato. In una ghirlanda di frutta un genietto soffia nel corno; intorno a lui due sirene snodano a mo' di coda i ricchi e grassi encarpi, e due putti araldici si drizzano sopra brevi appoggi in corrispondenza ad un terzo che s'eleva fra due cornucopî rovescî e due diritti, stendendo in alto il braccio sinistro. La fattura potrebbe essere qua e là più accurata, ma vi sono alcuni punti ne' quali il plastico (probabilmente fu egli stesso l'ideatore di questo insieme così vario, scolpito alla lesta in pietra friabile, che resiste

molto meno della terracotta) richiama il sottile e garbatissimo intagliatore dell'altare col *Battesimo di Cristo* di Giambellino in S. Corona a Vicenza. Fra lui e Vincenzo Vicentino nella cantoria dell'organo in S. Maria Maggiore a Trento non esiste veruna analogia; incliniamo piuttosto a credere che si tratti di un decoratore veneziano affine per la tecnica e per il movimento de' fogliami a quelli che lavorarono alcune formelle del Palazzo Ducale di Venezia (fig. 8); egli deve aver atteso alla vasta cornice di pietra con un paio di aiuti, il cui lavoro diseguale avverte chiunque esamini le singole parti (1).


Fig. 5. — G. Bonconsigli — S. Caterina. *Montagnana*, Duomo

Una tavola che indica l'elevatezza di stile cui giunse il Bonconsigli, prima di esaurirsi in un'oleosa, raffinata, inespressiva ricerça del sentimento, che sembra, per la sua superficialità, la prosa poetica di un artista anfibio, incapace di rinnovarsi come il miracoloso Giovanni Bellini; una gran tavola inedita e quasi ignorata appartiene al Municipio di Montagnana (fig. 9), e fu condotta intorno al 1520. L'architettura è magnifica; nel tempio, col quale comunica per mezzo di un'arcata in ombra, s'apre la ricca cappella absidata, con la volta sferica, i cui pennacchi si slanciano in alto sulla trabeazione fortemente risaltata di quattro paia di colonne corintio-romane. Il marmo carrarese, il bardiglio ed il broccatello associano la propria lucentezza con le note calde del mosaico, che contribuiscono a rendere l'aria più densa e più suggestive le tinte nella dolcezza de' mezzi toni. La Vergine, vestita di rosso cupo ed avvolta nel gran manto verde-turchino, soppannato di rosa pallido, che ha larghi e facili getti di pieghe, perfeziona il tipo bellinesco del quadretto in mezze figure delle RR. Gallerie di Venezia, ed il bimbo è un modellino di grazia, benchè sia difettoso lo scorcio della sua gambetta sinistra. Ravvivano la base poligonale del trono due deliziosi angioletti musicanti, senz'ali; quello a sinistra, bruno, con la faccia in ombra e pensieroso, accentua la chiarità delle carni e

(1) Negli specchi de' piedistalli, tanto delle colonne rotonde, quanto delle lesene, le rappresentazioni profane si mescolano con i simboli sacri. Si alternano le due prime fatiche di Ercole (*La lotta col leone di Nemea* e *l'uccisione dell'Idra di Lerna*) con gli strumenti intrecciati della Passione di Gesù Cristo — dal braccio traversale della croce pendono due crani ..., e l'albero senza foglie, a' cui rami si attaccano due corazze, con i trofei degli strumenti musicali; un trionfo di frutta, con due tavolette ansate, richiama i sostegni delle statuine nella cimasa. L'effetto della ragguardevole opera decorativa era accresciuto da sapienti lumeggiature d'oro, che orlavano le curve dei cornucopi, i frastagli e le arricciature animatissime della pietra.

la limpidezza interiore dell'altro. I sei santi laterali, grandiosi e devoti, spiccano per la rara evidenza plastica nel naturale accordo delle anime e delle



Fig. 6. — Bartolomeo Montagna — S. Maria Maddalena e Santi — *Vicenza*, S. Corona.

forme. Le mani ed i piedi hanno più di qualche deficienza di modellato, ma il gruppo a destra è di una maestà ammirevole. S. Paolo non somiglia

all'indifferente e stentata figura del quadro di S. Rocco; egli è il vero apostolo, l'eroe sortito dalla conversione a combattere i mal vivi; vicino a lui un vescovo grossolano, S. Prosdocimo, dal faccione largo rugoso soprappensiero, che si squadra realistico ed individuale; ultimo S. Sebastiano, reso con soda giustezza di linee, è un nudo pesante, ma i toni teneri ed i lineamenti soavi



Fig. 7. — Altare di S. Caterina.
Montagnana, Duomo.



Fig. 8. — Formella decorativa
Venezia, Palazzo Ducale.

traducono idealmente l'espressione dell'anima nascosta nel corpo senza sesso; nel volto fresco, incorniciato di capelli biondi, hanno uno sguardo carezzevole gli occhi di fiordaliso. Qui non c'è più lo stento accademico della pala di S. Rocco, nè la floscia pienezza della *Madonna e Santi* (tela del 1511, ridipinta e guastissima) nel Duomo di Montagnana, ove gli occhi sembrano ferite incruente, aperte nell'adipe della faccia, ma il candore giovanile fluisce nella materia con la più istintiva spiritualità. L'altro gruppo è molto meno omogeneo. Nella faccia terrea di S. Pietro rilucono gli occhi azzurri, ma la sua attitudine calma e declamatoria non concorda con la mossa impacciata del Battista, annerito e guasto dal ritocco, nè con l'estasi teologica di S. Girolamo, che sbuca fra le spalle degli altri due assistenti.

La fibra artistica del Bonconsigli s'indebolisce ripetendo i vecchi temi con l'esecuzione pastosa e senza nervi, che isterilisce la pigra intelligenza della

forma e la gamma de' colori vellutati e dorati dall'atmosfera circonfusa d'ombre tenui in che si fissano le solenni figure. Il quadro di S. Giacomo dall'Orio



Fig. 9. - G. Bonconsigli - Madonna e Santi - *Montagnana*, Municipio.

in Venezia (fig. 10) riprende, con indolenza inventiva, il soggetto preferito della *S. Caterina* di Montagnana, senza che il lievito dell'idea infervori l'invo-



Fig. 10. — G. Bonconsigli — S. Sebastiano, S. Rocco e S. Lorenzo
Venezia, S. Giacomo dall'Orio.

lucro umano. Sotto la volta a crociera, con le vele a figure musive, S. Sebastiano, legato alla colonna sopra un plinto, torce il bel nudo come nel quadro di S. Rocco a Vicenza, e l'acutezza della sofferenza non arde nello sguardo teso. S. Rocco modifica lievemente il fiacco ed inespressivo santo effigiato nella tela Montoni a Montagnana (1511), e S. Lorenzo, la cui dalmatica pare di feltro, è un giovane catecumeno che, compreso di devota maraviglia, tiene il messale come il calice eucaristico. D'ora innanzi si può dire che la maniera allargata e la realtà fisica sopprimano il valore psicologico delle immagini ideate negli anni migliori. L'uniformità della concezione non concede a taluni quattrocentisti, che invecchiano nel secolo XVI, di capire la bellezza sensibile del nuovo indirizzo paganeggiante; fra questi è il Bonconsigli, che pur vede l'*Assunta* di Tiziano svilupparsi dalla nube gravida di vita e squillante di voci, nel cielo di porpora e d'oro. Egli dipinge ancora per dieci anni, dopo aver eseguito il quadro della chiesa dello Spirito Santo in Venezia, ma peggiora il senso delle masse architettoniche, e nelle figure estenuate raggiunge il colmo della decadenza. Il Cristo mellifluo, sul solito piedistallo, rievoca il S. Rocco di S. Giacomo dall'Orio; S. Girolamo non ha più la penosa gravità, che si riscontra nella tavola di Montagnana, ed il corto e fiacco S. Giorgio è un'infelice e cristallizzata riduzione del medesimo santo nel capolavoro di Giorgione a Castelfranco Veneto (1).

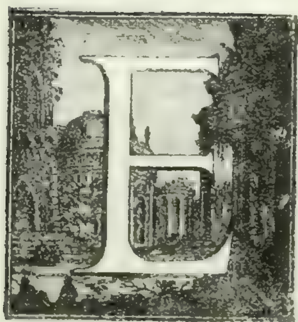
ALDO FORATTI.

(1) Vogliamo riprodurre anche il quadretto del Monte di Pietà di Montagnana (fig. 11), debole esercizio coloristico di un imitatore, in gran parte rifatto, e male attribuito al Bonconsigli.



Fig. 11 — Copia dal Bonconsigli.
Montagnana, Monte di Pietà.

UN QUADRO INAVVERTITO DI GIUSEPPE CADES NELLA GALLERIA BORGHESE.



notissimo agli studiosi di cose romane che nei due ultimi decenni del secolo XVIII il principe don Marcantonio Borghese volle che fossero decorate con alta signorilità, dapprima le sale della sua superba Galleria di pitture nel palazzo di città, poi le altre della Villa pinciana, asilo delle famose sculture che in quel periodo winkelmaniano gli erano invidiate da tutti; e delle quali purtroppo, non molti anni dopo, Napoleone, con l'aspetto benevolo che sanno prendere a tempo e luogo i parenti indiscreti, dovea cogliere il più bel fiore per trapiantarlo nel Louvre. La fiducia del principe si posò su d'un uomo che n'era ben meritevole, cioè su di Antonio Asprucci, architetto valoroso ed accorto discernitore degli artisti che l'avrebbero ben secondato nel decorar nobilmente le sale, adempiendo l'intenzione munifica del principe. Naturalmente, tra le opere molteplici e diverse, concorrenti ad un'armoniosa decorazione, ci fu quella di arricchire almeno d'un dipinto ogni soffitto. Il tumultuoso affresco, con cui, pochi anni prima, Mariano Rossi aveva coperto la volta del salone d'ingresso, rinnovando i fasti di Pietro da Cortona, invitava a diffondere nelle altre sale siffatti abbellimenti. I quali salirono al piano superiore, apportando decoro e leggiadria ove da un secolo e mezzo era rimasto esempio infruttuoso l'affresco caraccescamente bello di Giovanni Lanfranco nel soffitto della loggia; della quale l'Asprucci chiuse le cinque arcate, convertendola in sala. Domenico Corbi dipinse le lunette che risultarono tra le finestre nuove e la curvatura degli archi vecchi, e ritoccò... purtroppo! l'affresco centrale. I soffitti poi delle sale più spaziose dell'appartamento furono nobilitati da un complesso di quadri coordinati; e dei pittori prescelti (i più celebrati di quel momento) è rimasto il ricordo, tranne che d'uno, troppo presto smarrito nella nebbia del tempo. Nel soffitto della saletta ove son adunate pitture straniere, e che nel catalogo del prof. Venturi è la sesta, c'è un bel quadro, di stile e di soggetto insoliti, rimasto anonimo. Il Venturi lo dice di pittore veneziano settecentista, e non vi discerne che l'elemosina fatta da un fanciullo ad un mendicante, con soddisfazione dei genitori, presenti all'atto pietoso. L'acutissimo scrittore doveva difatti essere attratto col pensiero verso Venezia, non solo per la florida robustezza del colore, ma perchè nel fondo è rappresentato il Palazzo Ducale, e v'è una chiesa che sembra un'ardita modificazione del tempio di S. Giorgio, o piuttosto, sembra che la facciata di S. Maria dell'Orto

abbia usurpato il posto di quel tempio. Singolare settecentista del periodo ultimo, dopo il trionfo del David, che cancella un tempio del Palladio per amore del gotico, a cui avrà udito dare del barbaro ogni giorno. Se ne può dedurre quasi con certezza che il nostro pittore anonimo amava Venezia, e chiamava a contribuzione di bellezza gli edifici veneziani anche quando rappresentava una scena avvenuta in tutt'altro paese, come sapremo fra poco. Era un amore che lo separava affatto dai pregiudizi critici del suo tempo, i quali inquinarono persino Volfango Goethe, di cui si narra che il cortile di Palladio nell'Accademia, così correttamente freddo, era per lui la più bella architettura della città. Ma chi è questo pittore? Dobbiamo ancor oggi dirlo un anonimo? No. È un pittore che ha scoperto la faccia.



Fin da quando io ebbi l'onore di essere chiamato e presiedere alla Galleria Borghese, e presi a ristudiare questo nobilissimo materiale d'arte, inserii tra i miei appunti che questo quadro era del romano Giuseppe Cades, la cui vita si estende tutta nella seconda metà del settecento; ed ora m'accorgo, non da manoscritti faticosamente cercati, ma da un buon libro stampato, ossia « Guattani : *Memorie per le Belle Arti* », raro a trovarsi, mal noto, pochissimo letto (fors'anche perchè gli anni che comprende, 1785-86-87-88, non sono parsi fin qui molto interessanti), m'accorgo, dico, che non m'ero ingannato.

Nessuno mi attribuisca a merito il riconoscimento d'un pittore raro ad incontrarsi e forse confuso tra gl'indifferenti, perchè fin dalla fanciullezza i miei occhi s'erano avvezzati ad inebriarsi dinanzi ad un quadro del Cades, che su di me, fanciullo entusiasta, aveva potere di fascino, con la data del 1781, e che vedevo nel Duomo di Ascoli Piceno, rappresentante *S. Lucia* e *S. Agata*, sopra le quali *S. Pietro* si libra sospeso in uno scorcio che può dirsi un saggio di sapienza. Più tardi conobbi anche l'altro quadro che dalla chiesa di S. Francesco di Fabriano passò al palazzo comunale di quella città, ove io lo vidi or sono molti anni, e dove suppongo sia tuttora; un quadro coetaneo al nostro, che è del 1787. Avevo perciò dinanzi a me facile e ben aperta la via che mi guidava a conclusione sicura. In tal condizione di favore qualunque altro avrebbe riconosciuto l'artista romano.

Il Guattani parla con grandissima lode di questo quadro della Galleria Borghese, ma non serve ch'io faccia citazione delle sue parole, quali si leg-

gono a pagina 266 del volume 3°. E la lode ha una eco risonante nel Lanzi, che non è un libro dimenticato o mal noto!... Confesso mortificato che non me n'ero accorto prima d'oggi. È proprio vero che spesso non abbiamo gli occhi aperti per le cose che ci stanno d'appresso! Basti intanto che, denunciata la data di nascita di questo quadro, io ne dica l'argomento. Esso è desunto dal Decamerone, e precisamente dalla novella dove sono narrate le vicende di Gualtieri conte d'Arguersa, che per le calunnie d'una regina di Francia si tien celato e va ramingo, finchè a Londra in abito di mendico rivede la sua figlia Violante, splendidamente maritata, ed è soccorso e festeggiato dai suoi nipotini, che, quasi misteriosamente sentendo il loro legame di sangue con quell'infelice, non curano il pedagogo severo, che li richiama.

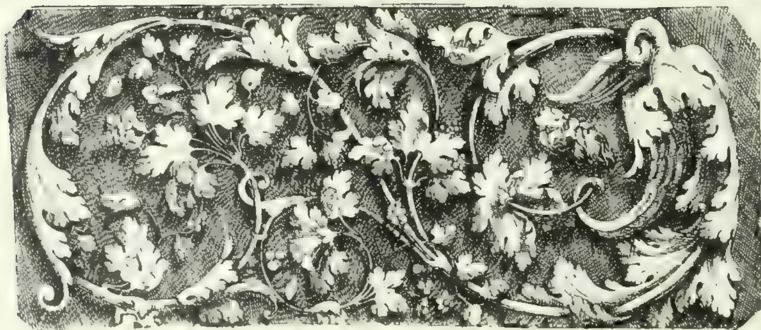
Si può sorridere d'un pittore che concepisce Londra con le forme di Venezia, ma questa disinvolta libertà non mi turba. Quanto ai contemporanei romani, sarà stato difficile trovar chi se ne accorgesse, e certo non se ne accorse il critico lodatore, benchè fosse un uomo coltissimo. Egli dice che il tondo è adornato da architettura tedesca, ma, se avesse riconosciuto Venezia, non si sarebbe tenuto a questa formola generica. L'erudizione non è necessaria all'arte, la quale è legittima anche se adopera immagini disformi da quelle che l'erudizione richiede. Solo è da temersi di quel che trattiene lo slancio dell'ingegno, allorchè questo apre le ali; e le meticolosità erudite sfreddano e possono formar palla al piede. Ognuno sa che larghezza e bellezza di frutti ha dato la sconfinata libertà degli artisti antichi, l'abbondanza vivace del sentire e il franco abbandono noncurante del sapere. Invece mi sorprende molto quel che ora dirò. Il quadro promuove una curiosa osservazione. Fatto mentr'era orgogliosamente avviato il periodo neo-classico, ne prescinde affatto. Inutilmente il Guattani, pur lodando il Cades, due anni prima (a proposito d'un quadro dipinto per una chiesa di Genova), della sua fedeltà alle pure forme naturali, lo esorta a consultare anche le statue greche, dicendogli che Orazio favellava anche ai pittori, quando intimava:

.... vos exemplaria graeca
nocturna versate manu, versate diurna.

Prescinde dal periodo neo-classico, ho detto, ma, quel ch'è più strano, lo salta tutto, per dir così, prima che si svolga, arriva solitario ove la storia arriverà più tardi, perchè in virtù di una singolare preveggenza anticipa il periodo storico-romantico. Non par questo un quadro un po' foggiato sulle iniziative di Francesco Hayez, a cui nel 1787 mancavano ancora quattro anni per nascere, e più di trenta per avventar le prime avvisaglie della pittura romantica? Non ha qualcosa di comune col noto quadro d'Antonio Zona che si conserva nell'Accademia di Venezia, dipinto nel 1861? È l'anno in cui il genere storico-romantico comparve, può dirsi, nella sua perfezione alla Mostra di Firenze, ma forse è giusto dire che il primo lontano sentore ne alitò qui nel palazzo di Villa Pinciana. È strano poi che il Cades non prescinde soltanto dal rumoroso periodo neo-classico, formulato oramai dal David in modo definitivo, ma non partecipa nemmeno del gusto settecentistico anteriore. È indocile ad accomodarsi coi contemporanei, e tuttavia lontano dai vecchi. Il Cades non è grande, no: può bastar il dire ch'è molto abile; ma pare facile al mio lettore trovare un artista più indipendente di lui? Egli meravigliò il pubblico con le felici imitazioni dello stile d'altri pittori, recenti e antichi; era ingegno agile, pieghe

volissimo, che poteva scherzare con le difficoltà, grazie ad una singolare virtù di assimilazione; che poteva trarre ad inganno, come fece, qualche conoscitore reputato, ma da lui creduto presuntuoso, pel piacere di mostrargli che nessuno deve stimarsi infallibile; ma bisogna pur riconoscere che, togliendosi la maschera, sapeva scoprir con onore una nobile fisonomia. Era veramente nato per dipingere. Non è modellato con maturo sapere l'autoritratto di lui, che Francesco Podesti donò all'Accademia di S. Luca? Ebbene, non si perda di vista che l'autore è appena sui sedici anni; e non ne aveva che ventuno quando fece il quadro di S. Giuseppe da Copertino per la chiesa dei Ss. Apostoli. Poi a mano a mano ogni nuova opera fu l'indice d'un progresso; ma forse, morendo a quarantanove anni, egli non fece mai il quadro che mostrasse il punto d'arrivo di quell'indefesso progredire.

GIULIO CANTALAMESSA.



BERNARDINO ZACCAGNI
E L'ARCHITETTURA DEL RINASCIMENTO A PARMA.



L nome di Bernardino Zaccagni dimenticato nei secoli e ritrovato da Ireneo Affò nelle vecchie carte di archivio, è passato alla storia dell' architettura, illuminato di luce scarsa e riflessa, perchè si trova congiunto alla gloria di un genio ed alla fama di un grande artista. Lo Zaccagni è difatti l'architetto di S. Giovanni Evangelista e della Steccata a Parma, due monumenti di per sè ragguardevoli se la cupola del Correggio nell'uno, la volta del Parmigianino nell'altro, non ne costituissero la massima attrattiva capace di far trascurare del tutto o quasi il loro organismo architettonico-decorativo. E dovette sembrar così piccolo accanto a quello dei due grandi, il nome di Bernardino Zaccagni letto distrattamente sulle guide, che pochi — fra i molti studiosi d'arte cui le due chiese parmigiane son note — si saranno domandati la ragione della spiccata differenza struttivo-ornamentale che fra esse intercede, pure essendo concepite da uno stesso artefice; e pochissimi avranno sentito il desiderio di veder profilata con una certa chiarezza la figura dell'architetto, sebbene di altri minori maestri la cui memoria è consacrata presso gli antichi biografi, si siano, con accurata disamina, ben valutate le opere.

Rispondere a qualche interrogativo in base ad uno studio stilistico confortato da notizie certe, non è inutile rispetto alla figura stessa dell'artista ed in riguardo — sopra a tutto — al più vasto problema di cui essa è parte: lo sviluppo del Rinascimento a Parma.

La città emiliana che durante il periodo romanico aveva portato un contributo — all'architettura lombarda — di edifizi originalmente elaborati, parve isterilirsi durante il trecento e il quattrocento. Come essa subisce una storia che non è sua, accoglie entro le proprie mura, forme artistiche venute di fuori e per lungo tempo quindi, si mantiene ritardataria. Le cappelle innestatesi nel sec. XV agli austeri fianchi del Duomo — fra le quali va distinta per eleganza di stile, quella dei Valeri, — e qualche altro minor lavoro, hanno carattere schiettamente gotico privo di ogni sfumatura locale; e nella bella rosa marmorea compiuta per la facciata di S. Francesco da Maestro Alberto da Verona (1462), persistono le fioriture agili e nervose dell'arte veneziana. Pure nella

seconda metà del quattrocento, Parma ebbe cittadini suoi che esercitavano la architettura. I più noti sono quelli delle famiglie Da Erba e Fatuli (1) dei quali, sebbene sia rimasta larga eco nei documenti, nulla resta che valga a giudicare sul loro talento. Vanno eccettuati Giovanni Antonio Da Erba, figlio di un maestro Gasparino che comincia nel 1476 il nuovo spedale, oggetto di speciale studio per noi dovendosi a Bernardino Zaccagni buona parte della costruzione di esso; e Gaspare de' Fatuli che — fra le molte commissioni si assunse — il 10 settembre 1488 — quella di edificare la cappella del Consorzio dei Vivi e dei Morti nel Duomo di Parma (2). La modesta fabbrica esiste tuttora addossata al fianco sinistro della cattedrale, manomessa ormai all'interno, ma esternamente assai conservata nell'absidiola che timidamente sporge dalla linea delle cappelle vicine. Il Fatuli s'impegnò sul contratto di prendere a modello per « largeza, lungheza, alteza » la cappella « propinqua » del conte Andrea Valeri; ma l'abside anzichè poligona come in questa, è a semicerchio. Lo scialbo paramento a cortina, forato da due sproporzionate finestre archiacute, è percorso da lesene che dividono, a cinque per cinque, gli archetti tondi di coronamento sui quali ricorre una curiosa trabeazione in terracotta, eseguita con tecnica piatta, ove si mischiano motivi ornamentali del medio Evo e del Rinascimento (fig. 1).

Accanto a questa modesta fatica antiquata per la composizione, una serie di opere anonime è giunta fino a noi. Si tratta dei chiostri dei Monasteri di cui Parma è ricchissima, presso i quali le comunità religiose accentrarono enormi beni di fortuna che permisero nobili gare nel costruire edifici talora imponenti e nel chiamarvi gli artefici migliori a decorarli. Il Correggio stesso fu a servizio difatti dei monasteri di S. Paolo e di S. Giovanni Evangelista, innanzi di affrescare la grande cupola del Duomo.

Fra le costruzioni che c'interessano, il chiostro del monastero di S. Ulderico che nei suoi lati più corti mostra ancora l'arco acuto, è uno degli esempi migliori della seconda metà del Quattrocento, non ostante i restauri subiti. Il fregio in terracotta di divisione fra il primo ed il secondo piano non manca di affinità col coronamento della cappella del Consorzio; i capitelli con grosse foglie poco ricurve e volute sulla cui spirale superiore si apre una rosa, portano uno scudo a testa di cavallo con lo stemma dei Carissimi (3) (fig. 2).

Più semplici e sobri sono gli altri esempi coevi che conosciamo.

Il minore dei due chiostri di S. Quintino, a due ordini di arcate sovrapposte dalle forme poderose, massicce e tarchiate che lo riportano al sec. XIV, ha capitelli di foglie grasse, uniformemente lisce che si sovrappongono e sostituiscono i caulicoli, riducendo monotona la struttura dei capitelli precedenti, struttura ormai diffusa alla fine del sec. XV. Fra le foglie, è scolpita l'arma dei Sanvitale. Ora, noi sappiamo che dal 1456 all'83 (4) fu abbadessa del monatero Mad-

(1) Enrico Scarabelli Zunti nelle sue schede raccolte in vari volumi presso il Museo di Parma ha tratto — in gran parte da documenti inediti — molte notizie sulla storia, l'arte e i monumenti di Parma, che assai ci hanno giovato per questo studio. Anche sui Da Erba ed i Fatuli lo S. ha riunito un notevole materiale al quale rimandiamo. Cfr. pure A. Pezzana, *Storia di Parma*, Parma, 1837-1840, vol. I, app. pagg. 38-39 e passim nei voll. III, IV e V.

(2) Parma, Arch. Notar., Rogito di Gaspare del Prato.

(3) Bue rampante a sinistra. Anche ai primi del Cinquecento reggeva il monastero l'abbadessa Cabrina Carissimi che allogò nel 1505 a G. G. Baruffi il coro della chiesa, dove vediamo ripetuto lo stemma che ricorre nei capitelli del chiostro.

(4) S. Lottici Maglione, *La chiesa di S. Quintino*, Parma, 1908. L'arma dei Sanvitale presenta una banda rossa in campo giallo.

dalena di Giberto Sanvitale, alla quale è da supporre che spetti l'iniziativa di un restauro del chiostro.

Il chiostrino ad un solo piano, e diviso in sei arcate per ogni lato, annesso alla chiesa di S. Sepolcro dei Canonici regolari lateranensi, rassomiglia nella sua struttura agli altri ricordati : le basi delle colonne hanno foglie protezionali ;



Fig. 1. — Gaspare de' Fatuli — Cappella del Consorzio
Parma, Duomo.

i capitelli sono simili a quelli di S. Quintino, se si eccettui la mancanza dello stemma e l'aggiunta nelle facce di lato, di mensolette sporgenti dall'abaco destinate forse a sorreggere una membratura sull'intradosso degli archi, mai eseguita. Dagli archi stessi un po' gravi e depressi, sporge una ghiera come nel chiostro di S. Ulderico. Ma v'è un particolare nuovo degno di nota : il coronamento in terracotta con un fregio a festoni e teste di serafini alati che annunzia, senza reticenze, il trionfo del Rinascimento (fig. 3). Varie notizie, inedite tuttora, ci dicono che all'opera lavorò un maestro Gigliolo da Reggio dal [illegible] al 1495 impegnato come costruttore anche per la fabbrica del dormitorio e per

abbellimenti alla chiesa (1). Le colonne in pietra di Serravalle provvide un maestro « Antonio picaprede (2) » che deve identificarsi con Antonio d'Agrate del contado di Milano, perchè la cornice di coronamento e la foggia dei capitelli si trovano ripetute in Lombardia. Parma era dominata in quel tempo dalla Signoria degli Sforza (28 febbraio 1449-17 settembre 1499); e come la sua vita politica si orientava verso la vicina regione, si riflettevano nei suoi edifizi le forme artistiche lombarde portatevi da maestri venuti di Lombardia. La prossima Piacenza con opere ancor più ragguardevoli aveva dimostrato di essersi staccata artisticamente dall'Emilia; per Parma, non mancano gli esempi atti a lumeggiare l'influsso. Una casa in via del Leon d'Oro, n. 7, conserva nel suo apparato moderno, una porta in terracotta con arco centinato, cui sovrasta un ornamento orizzontale a rami di acanto a spirale un po' triti e piatti mentre nei mezzi pennacchi sono due tondi con busti sporgenti, secondo il caratteristico partito lombardo. Al 1° piano si svolge un fregio con delfini affrontati ed alternantisi a viticci; all'ultimo, come coronamento, una decorazioue frammentaria sempre in terracotta, con il fregio uguale a quello di S. Sepolcro sormontato da tritoni barbuti modellati con vigore, sebbene grossolanamente, in atto di sostenere vasi ansati (fig. 4). Tali elementi tolti dal repertorio decorativo mantegnesco,

(1) Parma, Arch. di Stato. Carte di S. Sepolcro. « Maestro Ziliolo da Rezo » è pagato varie volte nel 1491-92 per la fabbrica del Refettorio (Entrata e spesa 1491-1501, c. 13-r e 29-t); nel febbraio del 1493 « per fattura del claustro » riceve lire 22 e soldi 2 (c. 37-r); altre lire 341, soldi 3 e denari 6 per lavori sino al 4 marzo 1494 (c. 46-r); lire 82 « per resto de manifactura del pavimento seu salegare del claustro... quale fu finito die 12 septembris 1495 (Registro 4 Creditum et Computum 1491-1515, c. 15-r). Il 24 aprile dello stesso anno 1495, dal Priore don Fulgenzio da Reggio aveva avuto « saldo et rason..... de ciò che habiamo habuto inseme a fare per l'opera del claustro e per la cornixe de la ecclesia », con lire 10, soldi 16 e denari 8 (Registro cit., c. 12-t). A proposito della cornice della chiesa, senza dubbio in terracotta, nel 1494 n'era acquistato l'esemplare — si noti — a Cremona per lire 27 e si ripeteva su quel modello in Parma (Entr. e spesa cit., c. 46-r).

(2) Numerose partite riguardano, fra le carte di S. Sepolcro, l'opera di m. Antonio. Nel 1493, il 1° di marzo, riceve 3 lire « per parte de le colonne » (Entrata e spesa cit., c. 37-r); nel 1494 per le colonne e altri lavori, lire 169 (c. 46-r); nel 1497 « pro facendos quatuor leoncinos pro duobus caminis, denari 6 pro manifactura lire 10 e soldi 10 » (c. 105); finalmente nel 1501 ha lire 18 « per resto di columne et lastre poste nel claustro novo de S. Sepolcro 1493 et 1494 » Registro L cit., c. 80-t).

Antonio d'Agrate lavorò moltissimo in Parma e si disse Parmense in un capitello di San Giovanni Evangelista. Si chiamava Antonio de' Ferrari di m. Francesco ed abitava in Parma già nel 1489 nel quale anno gli nacque il figlio Gian Francesco scultore e architetto come vedremo, e vendè (18 dicembre) un pezzo di terra ad Eusebio da Modena abate di S. Giovanni Evangelista (rog. di Galeazzo Leoni cit. dallo Scarabelli). Esso va distinto da Gio. Antonio De Grado del fu Ambrogio della vicinia di S. Maria Borgo Taschari testimone ad un rogito di Lodov. Sacca del 22 maggio 1471 (cit. da Scarabelli) che — se è lo stesso — vien qualificato « taiaprede » nel registro battesimale al 17 decembre 1476 in cui gli nacque un figlio Gian Francesco (v. schede Scarabelli). Intorno al d'Agrate ed ai figli suoi raccolse molte notizie il Pezzana, *op. cit.*, vol. V, pag. 164 e seg. — Cfr. anche Benassi, *Storia di Parma*, vol. V, Parma, 1906, pag. 333 e segg.

Nel 1494 era pagato anche un « m. Zohano bochalaro per le porte del claustro » con lire 1 e soldi 5 (Entrata e spesa cit., c. 46-r) e nel 1495 un Andrea piacentino aveva fatte nel chiostro due porte in noce (Registro L, c. 17). Da quest'anno s'intrapresero nuovi lavori alla chiesa ed al convento, cui prendono parte, oltre Gigliolo ed Antonio, Francesco Cremonese ed Antonio Rosseti come muratori (Entr. e Usc., c. 66). Un Angelo pittore poi, nel 1496, 24 marzo riscuote lire 3 « pro pictura cornicis et oculorum fenestrarum » (c. 85-t), senza dubbio della chiesa. Effetti policromi si erano del resto ricercati anche nel chiostro dove i pennacchi degli archi accolgono figure di santi a mezzo busto entro tondi su fondo azzurro. Si distinguono ancora quelle di S. Posidio, S. Agostino e S. Tommaso d'Aquino (?).

sono ripetuti nell'arte lombarda e ricordiamo le terrecotte del palazzo Ghisalberti a Lodi, dove le stesse deità marine reggono ghirlande nella medesima posizione, e si alternano con altri tritoni lottanti, copiati da una stampa di Andrea Mantegna (1). Di contro a questa produzione lombarda che noi oggi possiamo appena intravedere nel troppo radicale rinnovamento edilizio della città, rari sono i ricordi dell'arte emiliana, sebbene non manchino notizie di artefici venuti da Reggio e da altri luoghi della regione. Il palazzo Tirelli ch'è forse dei primissimi del sec. XVI, ha una porta — sempre in terracotta — con l'arco



Fig. 2. — Chiostro del sec. XV — *Parma*. Ex monastero di S. Ulderico.

a semicerchio ornato di lupiniere secondo il motivo portato a Bologna da Francesco di Simone Ferrucci e due finestre centinate ed inscritte entro pilastrini sormontati da timpano triangolare (2) nei motivi particolari, lombarde ma di struttura simile a quelle della casa Tacconi in questa città (3) e del palazzo Roverella a Ferrara (1506-1508) (4).

Le prime opere.

Bernardino Zaccagni giunse a Parma da Torrechiara dove, elevato sopra un colle, sorgeva da poco il forte castello di Pier Maria Rossi e prossima a quello, sulla stretta valle, l'abbazia benedettina lambita quasi, dalle acque ru-

(1) F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro*, vol. II, Milano, 1910, pag. 255.

(2) Riprodotta da L. Testi, *Parma*, 2ª ediz., Bergamo, 1913, pag. 135.

(3) F. Malaguzzi Valeri, *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*, Rocca S. Casciano, 1899, pag. 37.

(4) G. Agnelli, *Ferrara, porte di chiese, di palazzi di case*, Bergamo, 1909, pag. 75.

moreggianti e impetuose del torrente Parma. E vi era forse condotto dai monaci stessi della badia che, oltre appartenere alla stessa regola di quelli di S. Giovanni Evangelista, dipendevano dal maggiore monastero della vicina città. Non si può certo pensare che nel suo luogo d'origine, che fu per la munifica ambizione del Rossi un piccolo centro d'arte, l'architettura avesse fiorito avvi-



Fig. 3. Chiostro (1492-1495) *Parma*, S. Sepolcro.

cinandosi alle nuove correnti. Il bel castello si compose infatti secondo la solida struttura, tradizionale per tali edifici militari, in un breve periodo di tempo che si può restringere fra due date: il 1448 e il 1460 (1). Nel cortile, una loggia sporge da un lato e si svolge su questo a due ordini sovrapposti, di cui l'inferiore con colonne in laterizio e capitelli goticheggianti o imitati con materiale rozzezza nel fantastico girar delle foglie, da quelli di Benedetto An-

(1) Cfr. C. Ricci, *Santi ed Artisti*, Bologna 1910, pag. 111 e segg. e N. Pelicelli, *Pier Maria Rossi e i suoi castelli*. Parma 1911, pag. 19. Presso il P. si possono anche vedere le riproduzioni della loggia del castello e del chiostro della badia di Torchiara a pag. 54, 55 e 63. Egli pubblica anche, pag. 11, il bel cortile della rocca di S. Secondo, elegante, bramantesco di proporzioni, con bei capitelli corinzi e compositi, posteriore a Pier Maria Rossi e compiuto forse nel periodo 1483-1505, in cui la rocca appartenne al Ducato di Milano.

tilami. Il piano superiore ha sostegni identici per foggia, ma in pietra, e capitelli simili. E la decorazione rosseggiante in terracotta di gusto arcaico che sovrana si diffonde da per tutto, fa vivo contrasto con la nudità degli archi della loggia a sesto ribassato che si succedono gravemente. Nel chiostro dell'abbazia di Torchiara compiuto nel 1471, si riscontrano analogie di stile con la loggia della quale vennero copiate perfino le grossolane sculture dei capitelli. Bernardino Zaccagni dunque trovava in Parma se non un'architettura locale, l'eco di più ardite forme architettoniche, quando verso l'ottavo decennio del quattrocento vi si stabilì (1).

Nel 1493 lavorava come muratore per il convento di S. Maria del Carmine insieme a un m. Giacomo il quale gli fu compagno con Cristoforo Zaneschi

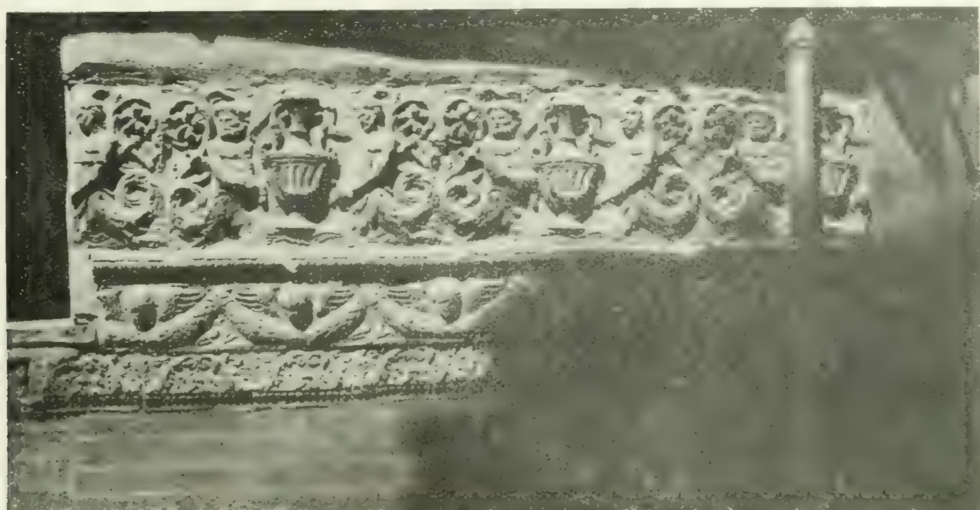


Fig. 4. Terrecotte lombarde — *Parma*, Casa in Via Leon d'Oro.

« ad fondare la faciata della chiesa et ad fare due uolte » come sappiamo per vari documenti, dai quali risulta che i rapporti con i carmelitani egli continuò sino al 1502 (2). La fronte del Carmine oggi in rovina, e già del resto spartita da pilastri con un ordinamento di molto posteriore al 1493, non conserva traccia veruna dell'opera dello Zaccagni e dei compagni suoi (3). Nel lato invece subito alla sua sinistra, è rimasta la decorazione terminale di una cappella che si vede frammentaria fra due lesene. Consiste in un fregio di timido aggetto ornato di tralci in terracotta che non manca di analogia con quello sovrapposto alla porta della casa in via del Leon d'Oro. Esso, per tempo, corrisponde al

(1) Nel 1486 lo Zaccagni abitava già in Parma, dove il 1 maggio di quell'anno, gli nacque la sua prima figliuola battezzata il giorno 2 seguente nel Battistero della città (V. Albero genealogico in fine). In base a questa notizia, ed ammesso che egli sia divenuto padre ad età non inferiore ai ventun anno, può credersi nato nel decennio 1455-1465

(2) Vedi Append. A, documenti 1-4. Il Pellicelli, *Guida di Parma*, Parma [illegible], pag. [illegible], dice che nel 1494, su disegno di Bernardino, si costruiva la facciata. Dalle notizie qui raccolte, sembrerebbe più modesta l'opera di costui e va — ad ogni modo — divisa con quella degli altri maestri.

I documenti nostri rettificano inoltre l'Allodi, *Serie cronologica dei Vescovi di Parma*, Parma [illegible], pag. 598 e segg., il quale suppone che la fabbrica della chiesa [illegible] fosse terminata nel 1494, perchè il 16 gennaio i deputati alla costruzione, sborsavano a Guglielmo Recordati lire trenta e soldi dodici per resto di lavoro.

(3) A Maestro Cristoforo Zaneschi compagno di Bernardino, nel 1492 era stata allogata la fabbrica di S. Pietro in piazza, come informa il Pezzana, *Storia*, vol. V, pag. 181.

periodo in cui Bernardino lavorava per la chiesa e si può supporre, con qualche dubbio, che a quella decorazione egli non sia rimasto estraneo. Ma l'opera prima che possiamo con certezza attribuirgli è la chiesa di S. Benedetto unita nel 1479 al monastero di S. Giovanni Evangelista dal quale dipese sino al 1581, anno in cui fu ceduta ai Gesuiti. I nuovi possessori del 1479, pensarono quasi subito di dare all'edificio, una nuova sistemazione alla quale si attendeva sino dal 1491 (1). Ma soltanto più tardi per opera dello Zaccagni che vi lavorò dal 1498 al 1502, la chiesa prese, almeno nella facciata, la forma che tuttora conserva; perchè varie partite riguardano il nostro artefice che nel 1499 è pagato per 36 pertiche di muro e nel 1501-02 per braccia 72 di trabeazioni tagliate in cotto, da mettere in opera nella fronte, e di cornici destinate ad otto finestrelle (2). Sebbene le vecchie carte lo chiamino semplicemente « muratore » come quelle del Carmine, egli chiaramente appare costruttore e decoratore insieme. La chiesuola ha il suo prospetto in mattone spartito da quattro magre lesene a base attica, posanti su di uno zoccolo e trabeate (fig. 5). Un frontone triangolare termina semplicemente l'edifizio, limitato da una delicatissima cornice. Porta, finestre (la centrale prese il posto di un occhio) e gugliette furono rinnovate; resta invece di originario con la cornice finale la trabeazione ornata di un fregio condotto di martellina con secca rozzezza, a delfini affrontati che si alternano con ornamenti floreali. Nel fianco sinistro continua la cortina antica la cui monotonia è rotta dal risalto di rade lesene che vanno a frangersi su di un coronamento assai semplice; e continua voltando ad angolo, in un transetto con più ricca cornice dal quale sporge un'absidiola a semicerchio. Questo transetto di cui non è traccia dalla parte opposta, non concorda invero con la disposizione interna e parrebbe un'aggiunta (3), La nave della chiesa,

(1) Il P. Baistrocchi nei suoi spogli dai libri dei conti di S. Giovanni Evangelista (Parma, Bibl. Palatina, ms. parm. n. 1106, pag. 2), trascrive che in quell'anno, Pellegrino da Pontremoli aveva ricevuto per la fabbrica della chiesa lire duecento.

(2) Notizie sommariamente riferite dal P. Baistrocchi, ms. cit., pag. 3-4, dal quale le trasse il Pezzana, *op. cit.*, vol. I, pag. 39, che, a torto, dice prolungati sino al 1505 i lavori dello Zaccagni a S. Benedetto. Il B. crede che cinque o sei muratori fossero destinati alla costruzione dell'edifizio; noi abbiamo trovato che nel 1496, Gigliolo da Reggio fece alcune opere per quella fabbrica (Parma, Bibl. Palat., Monast. di S. Giovanni Ev., n. 303, c. 174) e lo Zaccagni fu poi da solo impegnato nell'opera mentre contemporaneamente altri muratori lavorano al monastero di S. Giovanni. Cfr. App. *B*, docc. 5-8.

Non è inutile aggiungere che la pertica è una misura largamente diffusa tuttora nel contado parmigiano per valutare superfici murarie e di terreni. Secondo C. Malaspina, *Vocabol. Parmig. Ital.*, Parma 1856, essa corrisponde a sei braccia (crediamo br. da legno eguale a m. 0,54516, come avverte C. Mussi, *Compendio delle nuove misure*, Parma 1807) cioè m. 3,27096.

(3) Nel 1506, il 10 marzo si pagarono lire cinque e soldi dieci ad un maestro Guglielmo tedesco per due occhi grandi (di vetro) fatti alla chiesa di S. Benedetto, uno dei quali forse, destinato alla facciata (Palatina, Monast di S. Giovanni, n. 305, c. 33). Dall'agosto 1506 all'aprile 1507, nuovi lavori fece a quell'edifizio un m. Angelo muratore e cioè 57 pertiche e braccia nove di muro, col tetto « computato le volte, archi et fenestre tagliate », di cui ebbe l. 200, soldi 7 e d. 6. Riscosse inoltre l. 36 per « metere in opera la cornixe et stabilire le mure di dicta chiesia »; l. 17 « per el muro fato de terra fino a la volta per tutta la chiesia de la corsera et l'altre opere ut supra, d'acordo » (Palat., n. 311, c. 198). L'opera di Angelo si ridusse dunque — ci pare che risulta chiaro — ad un completamenlo di quel che già c'era e all'aumento della crociera del transetto che non concorda, come dicemmo, col tipo della chiesa fatta dallo Zaccagni della quale scomparve, nei rimaneggiamenti posteriori, la tribuna. Angelo muratore ebbe a compagno un maestro Francesco cui doveva dare il 30 giugno 1507, lire 30 « sopra il lavorere facto a Santo Benedicto » (Palatina, n. 312, c. 2).

radicalmente restaurata nel sec. XVIII, non ostante la sua copertura a volte quadrate, l'intonaco e gli stucchi sparsi sulle pareti, non cambiò nel rifacimento la sua primitiva struttura; aprendosi in essa cinque cappelle per lato, spartite ogni due da lesene, cui corrispondono i risalti esteriori, notati già nel fianco sinistro. E del resto la facciata stessa si divide in tre spazi a mezzo delle lesene, di cui il mediano maggiore, che rispondeva all'interno ordinamento. Il quale deriva per la pianta da quel tipo monastico borgognone che sostituisce alle navi laterali, cappelle coperte con volte a botte perpendicolari all'asse della navata centrale, concetto la cui ripresa bene si spiega pensando che può essere stato suggerito all'architetto dai monaci benedettini per semplicità ed economia (1). Riguardo alla decorazione esterna concepita con animo di primitivo per gli aggetti timidi e l'esilità delle membrature, lo Zaccagni si valse di un partito che trova riscontro in varie chiesette lombarde minori. Ma l'artefice non uscì certo da Parma per l'applicazione di certi particolari. Ad es. le lesene poste direttamente sulla trabeazione senza il capitello intermedio egli aveva potuto vederle nei magnifici postergali della sacrestia del Consorzio in Duomo, intarsiati e scolpiti da Cristoforo Canozzi e compiuti da Luchino Bianchino nel 1491 (2). E, sempre in Parma, noi abbiamo già osservato il motivo lombardo, ripetuto da lui, a delfini affrontati, in edifizi della fine del sec. XV (3).



Fig. 5.
Bernardino Zaccagni — Facciata (1498-1502).
Parma, S. Benedetto.

Nel 1509 Bernardino da Torchiara lavora sempre per il monastero di S. Giovanni Evangelista, costruendo una chiesetta a Pedrignano località distante circa sei chilometri dalla città sul verde piano emiliano (4). Non lon-

(1) Questa forma icnografica, fu diffusa dai cisterciensi anche in Italia e fu adottata per le loro chiese minori fra le quali è notissima quella di S. Nicola a Girgenti. Cfr. Enlart, *Les origines françaises de l'Architecture gothique en Italie*. Paris 1894, pag. 74 e segg.

(2) Riprodotti da G. Fiocco, *Lorenzo e Cristoforo da Lendinara* in *l'Arte*, a. XVI (1913), fasc. VI.

(3) I delfini ed i motivi ornamentali, sono identici a quelli della casa in via del Leon d'Oro. Nei davanzali delle finestre di palazzo Tirelli si ripetono con una lieve variante, affrontati cioè avendo la testa in alto; e non è dubbia la predilezione dei lombardi per tal genere di decorazione. Ricorrono — per citare un esempio notissimo — così abbinati con tridenti ed altri ornati, nell'arco della porta di Palazzo Landi a Piacenza, la cui facciata si allogava nel 1484 (18 febbr.) a G. G. Battagio e ad Agostino de' Fonduti. Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro*, vol. cit., pag. 235 e segg.

(4) Sempre togliendo le notizie dal Baistrocchi, vi accenna il Pezzana, I, App. e pag. cit. Cfr. i documenti trascritti dagli originali, per questo studio in App. *C.*, docum. 9.

tano dalle poderose rovine dell'abbazia di S. Martino in Cortile, modesta si eleva fra i campi graniferi la chiesetta cinquecentesca, a semplice nave che termina con un'abside pentagona a fianco della quale sta il campanile quadrato. La partita che la riguarda, rammenta « la volta fata fora de dita chiesia et li torexini fati sopra la fazata..... et .. li altari » i quali, certo in numero di tre, furono sostituiti; mentre gli altri abbellimenti sono oggi affatto scomparsi, se per volta deve intendersi un pronao innanzi alla porta e per torexini le gugliette



Fig. 6. — Bernardino Zaccagni — Facciata (1509).
Chiesa di Pedrignano (Parma).

che coronano, appuntite contro il cielo, i fastigi delle chiese lombarde ed emiliane (1). Nella facciata (fig. 6) torna lo spartimento a lesene che si muovono da un semplice zoccolo e salgono sino alla sommità per interrompersi in una piccola cornice a foglie di acanto, che segue la duplice pendenza del tetto e, correndo orizzontale nello spazio mediano dove è arricchita di una fila di denti di sega dà luogo nel culmine centrale, ad un piccolo frontone di pessimo gusto (fig. 6). Un occhio rifatto sull'antico e imbiancato, si apre sulla larga zona laterizia e sotto sta una porta che conserva due pilastrini a guisa di stipiti, pure in cotto, percorsi da ornati vegetali (foglie di acanto e fiori) e da vasi ansati e baccellati, di bassissimo rilievo e di evidente carattere lombardo (fig. 7). Coi capitellini compositi che li sovrastano, son gli unici elementi che affermino la Rinascenza con ingenuità quattrocentesca,

(1) Comunissime principalmente negli edifizi gotici e di transizione, in territorio parmense si veggono aguzze, nella facciata del sec. XV di S. Bartolomeo a Busseto, riprodotta dal PELICELLI, *Busseto*, Parma 1913, pag. 32 e pag. 87.

mentre l'ordinamento dell'edifizio risente tuttora delle tradizioni gotiche. Nei fianchi corrono alterne, lesene con lo stesso coronamento e lunghe finestrelle centinate con ghiera sporgente nell'arco, che ricordano un particolare dei chiostri di S. Ulderico e del S. Sepolcro. E nell'absidiola pentagona con pilastri agli spigoli, si ripetono il coronamento arricchito, come nella fronte, da denti di sega, e due finestre più basse ma di ugual foggia sulle due facce a lato della mediana (fig. 8) secondo un sistema che, usato pure in Parma, si vede a Milano nelle costruzioni dei Solari S. Pietro in Gessate). La torre campanaria addossata alla tribuna, ha robusti pilastri d'angolo e traccia di un ordine di finestre germinate oggi chiuse, sopra il quale non si elevava la cella campanaria nella forma presente, evidentemente sproporzionata con i suoi archi amplissimi e le cinque piramidette forse del sec. XVIII (1). L'interno, scialbo d'intonaco oltre non aver più i suoi altaretti di mattone rosso, fu nelle capriate del tetto coperto da una incannucciata che gravita con la sua sagoma depressa, sulla nave. V'è solo di notevole il sistema di copertura dell'abside a cinque vele le quali partendosi da peducci posti agli angoli, con accentuata curvatura che traccia altrettante lunette ogivali, si congiungono poi in un punto prossimo all'imboccatura della nave, con l'interstizio di uno spazio triangolare; copertura simile alle quattrocentesche goticheggianti (opere dei Solari a Milano; cappella Valeri nel duomo di Parma). Un Crocefisso fra la Vergine e Giovanni e la Maddalena genuflessa, ravviva la parete di fondo: ma ha forme grossolane, rozze, dipendenti dall'arte emiliana del quattrocento. La stessa mano che lo dipinse, frescò nell'arco trionfale le figure di S. Giovanni Battista (il titolare), S. Benedetto e S. Martino (? visibili dal solaio che copre la volta. La loro policromia e fors'anche quella del tetto, dovevano contribuire un tempo a dar carattere e colore all'interno, freddo oggi, ed insignificante nel suo monotono biancore.

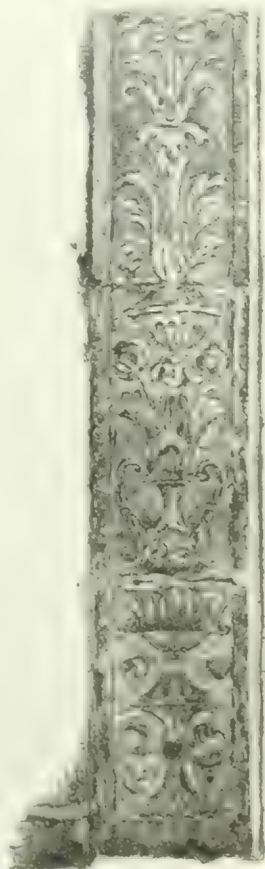


Fig. 7 — Bernardino Zaccagni — Particolare della Porta — Facciata della Chiesa di Pedrignano. Dis. F. A. Petrucci

La chiesetta di Pedrignano rappresenta il tipo assunto dallo Zaccagni per una costruzione campagnola mentre le forme più raffinate di S. Benedetto ci dicono i motivi della sua arte cittadina. Il maestro di Torchiara rivela chiara una fondamentale educazione gotica e l'amore suo alle tradizioni: nella pianta, nella struttura e negli ornamenti. Le parche e tenui ombre dalle membrature che trarompono i muri con monotonia e senza energia di aggetti, dànno unità di carattere alle chiese di Pedrignano e di S. Benedetto e lumeggiano il temperamento timido dello Zaccagni. La porticciuola, elegante fiore della rinascenza, costituisce a Pedrignano un motivo che neppure è messo in valore e di cui solo in un esame dei particolari, si scopre la freschezza decorativa. L'architetto alle forme vecchie sovrapponeva in tal modo le nuove, senza assimilarle.

(1) Sono infatti di questo secolo le tre campane, una porta la data 1728, le altre due, 1788

L'Ospedale.

Il Torrechiara — così è spesso chiamato lo Zaccagni — prestò l'opera sua anche alla fabbrica dell'Ospedale nuovo essendosi reso ormai insufficiente quello eretto nel 1214 dal Rodolfo Tanzi. È tale però l'abbondanza di documenti rimasti intorno agli artefici i quali lavorarono a quell'edificio che — per



Fig. 8. — Bernardino Zaccagni — Tribuna e campanile.
Chiesa di Pedrignano (Parma).

distinguer chiaramente l'attività di ognuno di essi ed in modo speciale di Bernardino — occorrerà richiamar qui le notizie principali. Come già accennammo, su disegno e modello in cartone di Giovanni Antonio da Erba (1476) fu iniziato forse poco innanzi la morte di Galeazzo Maria Visconti (1). Nel 1491 Gaspare dei Fatuli ebbe in allogazione (22 marzo) le volte ed i tetti di tre navi e continuò l'impresa muraria nel 1496 e nel 1497. In questi anni e già prima, nel 1492, un maestro Geminiano ornava la nuova fabbrica di dipinti che proseguiva nel 1500-1501. Nel 1500 e nel 1501 Giovanni boccalaro apparisce creditore per aver

(1) Pezzana, *op. cit.*, vol. V, pag. 161-162. Cfr. vol. IV, pag. 65.

fornito il cornicione (1). Intanto, nello stesso tempo, Antonio d'Agrate eseguisce venti cancelli o parapetti nella facciata a levante di cui non è più traccia; nel 1503, tredici finestre; nel 1504 l'ornamento marmoreo ed i bassorilievi sulla porta che conduce allo scalone, visti dall'Affò ma ora perduti; nel 1505, alcune colonne di pietra di Serravalle su disegno di Marcantonio Zucchi (2). Lo Zaccagni continua la costruzione nel 1500 secondo l'Affò ed il Pezzana (3); secondo i documenti qui pubblicati, nel 1508 lavora al chiostro e nei tre anni successivi attende a comporre muri, ad impostar volte, a far cornici (4).



Fig. 9. — Facciata dell'Ospedale — *Parma.*

In tanta folla di nomi non è certo facile dare allo Zaccagni il merito dell'opera; tanto più che dell'antico Ospedale resta solo un loggiato esterno ed un chiostro interno (5). Il porticato (fig. 9) venne condotto evidentemente in due tempi. La parte più antica consta di una serie di larghi archi a tutto sesto posati su colonne tozze, dalle basi attiche con foglie protezionali e scozia rozza altissima e dai capitelli a foglie lisce sovrapposte quali vedemmo nel chiostro di S. Sepolcro. La parte più recente che segue la linea della prima, è uguale ad essa per proporzioni di membrature; se ne differenzia nelle basi che mancano delle fogliette d'angolo e nei capitelli divenuti toscani, forse perchè si debbono ai disegni dello Zucchi. Qualche anno di tempo corre dunque fra le due parti che si distinguono anche per la ghiera di mattoni sporgente dagli archi. Al disopra di questi, una semplice cornice ornata di dentelli nella prima

(1) PEZZANA, *op. cit.*, vol. V, pag. 162 e n. 1

(2) PEZZANA, *ibidem*, p. 164-165

(3) PEZZANA, vol. I, *App.*, p. 39, n. 34.

(4) *App.* D, doc. 10-13.

(5) L'architetto Fenuille vi compì nel sec. XVIII varie aggiunte all'esterno e all'interno. TESTI, *op. cit.*, p. 158.

parte, sagomata nella seconda), serve da davanzale alle finestre rettangole, basse e disadorne, listate da una timida modanatura. Una trabeazione completa e corona i due fabbricati distinti per tempo, per particolari di stile e separati anche da un arco assai più alto, che è un'ampia pausa, rimarcante meglio le differenze notate. Un frontespizio triangolare conferisce all'arco valore architettonico e il motivo ricorda l'ordinamento dell'Ospedale Maggiore di Milano (1) al quale fu probabilmente inspirato. La planimetria invece non è così grandiosa, perchè il chiostro interno circondato da lunghe corsie, corrisponde alla parte mediana del più antico edifizio ed è simmetricamente ed organicamente concepito come centro di esso nel progetto del Da Erba. Piuttosto dunque che ad un confronto con la mole del Filarete, lo Spedale di Parma si presta — per icnografia — ad esser ravvicinato a quello del Brunelleschi in Firenze (2).

E riassumiamo con brevità: il primo nucleo costrutto probabilmente dal Fatuli, decorato da Antonio d'Agrate con capitelli simili a quelli impiegati dallo scultore lombardo in S. Sepolcro, doveva esser quasi finito nel 1500-1501, quando Giovanni boccalaro preparava la cornice cioè la trabeazione finale. Poco dopo, per necessità d'estendere la fabbrica inadeguata ai bisogni nuovi, si compiva l'aggiunta e si congiungeva al portico mediante l'arcone che riduce ad unità le due ale.

A chi appartiene l'ordinamento architettonico del prospetto? La rispondenza di proporzioni fra le arcate terrene e le finestre del primo piano, affermano che unica è la concezione dell'opera e spetta, noi pensiamo, al Da Erba. Ma la trabeazione di coronamento si svolge troppo al disopra delle finestre alterando l'armonia che intercede fra queste e gli archi inferiori; ed è inoltre complessa, ricca, in contrasto con le semplici ed arcaistiche ghiere in terracotta; si mostra insomma ideata alla fine del quattrocento con una variante al progetto del 1476. Perciò, qualora se ne voglia attribuire il disegno al Da Erba, conviene supporre che questi si sia adattato a nuove tendenze. In quanto all'esecuzione, essa deve assegnarsi a Giovanni boccalaro.

Va ricordato, a tale proposito, che durante l'ultimo decennio del quattrocento, nel vecchio monastero di S. Giovanni, s'iniziava una radicale ricostruzione che continuò nel sec. XVI culminando nella chiesa, come vedremo più oltre. Nel 1503 (16 marzo) Antonio tagliapietra (il d'Agrate), fornisce 14 colonne di pietra veronese obbligandosi, se qualche cosa mancasse, di « acconzare et refare »; e 13 banchaleti per le suddette colonne (3), Nello stesso anno, Giovanni « bochalaro che fa le cornise » è menzionato in due partite nella seconda delle quali si specifica che attende alle cornici del Capitolo (4). Ora, il Capitolo è in un chiostrino del Monastero a fianco della chiesa adorno di un colonnato cui sovrastano finestre talora abbinate, similissime a quelle dell'Ospedale (fig. 10). E simili ne sono le cornici tali da dovervi riscontrare l'opera dello stesso artefice. Il d'Agrate scolpì le colonne e i capitelli a volute d'angolo cui

(1) L. Lazzaroni e A. Munoz, *Filarete*, Roma, 1908.

(2) Stegmann u. Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, Band I.

(3) Ne riceve lire 357. Palatina, Carta di S. Giovanni, libro *M*, ms. 304 (1498-1505).

(4) Palatina, Giornale *G*, 1501-1507, n. 311, c. 70-71 «... de' dare numerati a lui per mi don Marco a di 12 Junii l. 5; numerati ecc a di' 20 Junii l. 1 ».

aderiscono polpose foglie d'acanto (1); il « bochalaro » fece gli ornamenti in cotto e ideò forse la disposizione superiore del chiostro male legata al portico inferiore mediante un fregio troppo alto e finita d'altronde, con una cornice troppo timida.

Lo Zaccagni, che a S. Benedetto e a Pedrignano fabbricava le terrecotte decorative e lavorerà di martellina alla Steccata non ci sembra dopo quanto si è detto, che abbia avuto parte in quei lavoro dell'Ospedale. Ma a lui spetta



Fig. 10. — Chiostro — Monastero di S. Giovanni Evangelista, *Parma*.

l'arco voltato con talento di architetto verso il 1505 o dopo, quando le carte contemporanee registrano il suo nome come quello del maestro costruttore della fabbrica. Nell'interno egli continua invece concetti altrui. Intendiamo alludere al chiostro che occupa, dicemmo, la parte mediana dell'edifizio ideato dal Da Erba, a due loggiati sovrapposti, l'inferiore dei quali oggi in parte è chiuso da muro. Quest'ordine simile al portico esterno per proporzioni, per altezza di colonne, per forma di basi e di capitelli, si ha da credere fedelmente costrutto sul progetto. E ciò avvenne nel sec. XVI al tempo dello Zaccagni cui lo riferiscono i documenti del 1508 (2) come conferma qualche capitello toscano — avanzato al portico del 1505 — che si mischia a quelli corinzieschi già preparati. L'ordine supe

(1) Secondo il Baistrocchi ms. parm. n. 1106 cit., pag. 30, il d'A. s'impegnava sino dal 22 giugno 1499, per ventidue colonne al prezzo di l. 19 l'una, destinate senza dubbio, al chiostrino. Cfr. anche Pezzana, vol V, p. 165. Nell'eseguire l'opera le colonne furono ridotte a venti

(2) In quest'anno, gli eredi di Giov. Ant. Da Erba, dovevano restituire alla fabbrica dell'Ospedale lire tre, soldi uno e denari sei già dati al Da Erba. « Magister Bernardinus de Turclara et Simon de Testis fideiusserunt pro dictis heredibus » (Parma, Arch. di Stato, Liber rubeus, 1508-09, c. 14).

riore ha una certa maggiore agilità e leggerezza dovuta senza dubbio all'intervento dello Zaccagni; ma termina con una cornice similissima a quella che Giovanni boccalaro fece all'esterno: anche nel gocciolatoio che presenta nel soffitto, una decorazione a squame che resterà familiare all'artefice nostro.

Quel poco di originale che spetta allo Zaccagni della costruzione dell'Ospedale, conferma quanto le opere precedenti hanno rivelato: una personalità ritardataria che — quando attinge a nuove fonti forestiere — si volge sempre verso l'arte lombarda.

Ma passiamo ora alla disamina dell'edificio che meglio d'ogni altro lumeggia la figura dell'architetto: la chiesa di S. Giovanni evangelista.

S. Giovanni Evangelista (1510-1524?).

Il parmigiano Smagliati, nella cronaca in cui registra i maggiori avvenimenti della sua patria, riferisce che « ... a dì 15 decembre (1510) fu finito di tirar sù le due capelle di Santo Giovanni una di quà, l'altra di là da la capella grande e di coprire il tecchio e mise (*sic*) suso duoi piloni de marmo che costano l'uno circa 1000 lire, uno verso il Monasterio, l'altro verso la terra (*sic*). Et eran fatte capele 6 de le picole oltre queste due capele grande incominzate per Monastero. E adeso si lavorava per Maestro Bernardino Torchiara » (1).

Prescindendo dallo stile dello scritto e da qualche inesatta notizia, come quella che si riferisce al costo dei piloni (2), lo Smagliati merita fede nella sostanza, perchè contemporaneo. Quando dunque Bernardino Zaccagni assunse la direzione della gran fabbrica di S. Giovanni Evangelista, parte della chiesa era stata cominciata per conto del Monastero, e precisamente nelle due cappelle poste sulla tribuna a fianco della maggiore. Dai « patti e convenzioni » allegati al contratto del 4 settembre 1510 (3), con cui al Torchiara e al suo compagno Pietro Cavazzolo viene affidata la costruzione della chiesa, risulta implicitamente perchè non si nominano, che le due cappelle esistevano; ma risulta altresì che esisteva qualche altra cosa in più. Gli assuntori dell'opera, si obbligavano infatti a far le « due crozere » cioè il transetto; il corpo di mezzo con « tutti li piloni siue le colonne di pietra uiva tagliate per la cuba et naue de mezo et le capelle da li lati quanto dura la eclesia ueghia ». Le cappelle da edificare — si specifica — erano tre verso il chiostro (cioè nel fianco meridionale) e si dovevano « fornire de tutto punto dentro et de fora... in omnibus et per omnia si como stano quele altre de alincontra ». Le tre cappelle di rimpetto, cioè a settentrione, si erano dunque già costrutte. E quando? Erano sorte a cura del Monastero o su modello dello Zaccagni? Il Pezzana (4) assicura di attingere dagli spogli del Baistrocchi che il nostro le aveva edificate sino dal 1508; ma l'affermazione non ha trovato conferma nelle nostre ricerche e possiamo concludere diversamente in base a notizie sino ad ora sfuggite. Accennammo che nell'ultimo decennio del quattrocento, il Monastero di S. Gio-

(1) In Benassi, *Storia di Parma*, vol. I, Parma 1899, pag. 220-221.

(2) Si veda più oltre a pag. 102, al n. 8.

(3) Riprodotti in App. E.

(4) *Op. cit.*, I. App. pag. 39, n. 34. Il Benassi, *op. cit.*, vol. V, Parma 1906, pag. 326, ripete la stessa affermazione.

vanni si rinnovava. È opportuno aggiungere qui che nel 1492 si pensava di già a costruire due cappelle una delle quali verso il « cemeterio » cioè a settentrione (1). Gigliolo da Reggio, che trovammo impegnato nel chiostro di S. Sepolcro, vi lavorava (2); un Bernardino Magnano fornaciaio, ne provvedeva le cornici (3); l'anno di poi, Antonio tagliapietre, e cioè il d'Agrate, scolpiva pietre in quantità superiore a quella occorrente per le due cappelle summenzionate (4). Valendoci perciò di questi richiami nei documenti, crediamo che già nel sec. XV fossero ultimate e « fornite » quelle tre cappelle che dovevano servir di modello a Bernardino Zaccagni e al suo compagno. I monaci di S. Giovanni, impegnati in troppi e troppo vasti lavori, si contentarono per



Fig. 11. — B. Zaccagni — Chiesa di S. Giovanni Evangelista — L'interno — *Parma*

(1) Gaspare Vitali, Michele e *Zorzo* fratelli deon dare lire 500 per una cappella da farsi in S. Giov. Ev. secondo il rogito di Battista Bistocchi del 1491, 20 dic. (Palatina, carte cit., n. 303, c. 2-t). E un Matteo di Hiemi (?) o i suoi eredi debbono pagare per una cappella « ne la chiesia nostra verso el cemeterio apresso a la crosera... fata fare expensis dicti Monistero » (*Ibid.*, c. 3-t).

(2) « Per opere 19 fate a le capelle de la giesia da di 24 de marzo a di 18 d'aprile e per opere 42 facte per li garzoni lire 20 e soldi 8 » (ms. preced., c. 10-r)

(3) Riceve soldi 8 per due opere compiute *in casa* (cioè nel Monastero) e « fare cornize per la chiesia » e altro (ms. cit., 29-t).

(4) Il 10 dicembre per braccia 33 di « tondinini per le cappelle », a soldi 4, riceve lire 6 e soldi 12. Poi riceve per quattro altari lire 8; per manifattura di « chiaue 3 per dicte capelle » lire 3; per lavoro fornito al monastero fino all'ultimo dic. 1493 e cioè: 3 capitelli grandi a lire 10 l'uno, riscuote lire 30; per quattro cimase a lire 5 e soldi 10, lire 22, per sei base grandi a lire 2, otto capitelli piccoli con sette « fuseti e 7 basse », lire 44; per 4 pilastri a lire 10, 40 lire ed è pagato infine di « 4 lionzelli posti a le capelle » (ms. cit., c. 71-t). Nello stesso anno, *Ziliolo* ha molte partite in suo favore e una del 14 gennaio 1494, per tre opere alle finestre delle cappelle.

molti anni ancora della vecchia chiesa. Difatti nel 1497 Gigliolo da Reggio lavorava « a fare li fondamenti a le foresterie e dormitorio » (1); e l'anno dopo Antonio tagliapietra riceveva lire 150 per otto finestre del refettorio (2). Si pensò poi ad erigere la sacrestia e il capitolo (3); nei primi del cinquecento sorsero in fine le fabbriche, tutte in opera laterizia, che attorno alla chiesa costituirono del monastero un insieme ampio e grandioso. Si ufficiava perciò ancora nella badia romanica fondata dal vescovo Sigfredo II nel 981 (4), quando lo Zaccagni e il Cavazzolo presero l'impegno di innalzare la nuova chiesa, o meglio, parte della nuova, per incarico dell'abate Eusebio Fontana. E che lavorarono celeramente ci ha già avvertito lo Smagliati, poichè il contratto fra essi e il Padre Urbano, monaco e cellerario di S. Giovanni, porta la data del 4 settembre 1510. Nell'allogagione, il Cavazzolo divide con lo Zaccagni l'onore dell'opera insigne; occorre avvertire però che nei patti (5) era stato scritto dapprima il solo nome di Bernardino: si aggiunse di poi quello dell'ignoto muratore ch'era originario di Torchiara (6), tanto che il singolare documento, corretto affrettatamente e non del tutto, difetta in varie parti di concordanza.

Senza dubbio lo Zaccagni spaventato dalle vaste proporzioni dell'opera, e dalle responsabilità molteplici impostegli nei patti, si scelse a compagno un costruttore pratico e capace di vigilare i lavori murari in sua assenza. E le partite restano sempre intitolate al nostro maestro (7) che lo Smagliati nomina come il solo a capo della fabbrica: nel senso dunque che abbiamo detto ci sembra da intendersi la collaborazione di cui parla il contratto.

Dicemmo che i lavori procedevano solleciti. Infatti Antonio tagliapietra, cioè Antonio d'Agrate, era pagato nello stesso anno delle « pilastrate » fatte alle tre cappelle verso il chiostro e — l'11 ottobre — di « due piloni grossi » (8), cioè i due pilastri della nave che imboccano sul transetto, dei quali l'artefice rimase tanto soddisfatto che scrisse nel soprassesto di un di essi — entro una targa — il proprio nome: ANT. PARME | SIS FACIEBAT; nell'opposto, la data: ANNO SALV | TIS MDX. Lo stesso lapicida riceveva nel 1511 alcuni pagamenti per pietre d'altare delle tre solite cappelle, per i quattro cantoni

(1) Riceve lire 17 (Palatina, ms. cit., c. 174).

(2) Ms. cit., c. 81. Nel 149[illegible] ebbe cinquanta duc. d'oro pel lavatoio del monastero, otto ducati per le porte del refettorio, e nell'anno successivo fece un lioncello di pietra pel dormitorio. PEZZANA, vol. V, pag. 165, n. 2.

(3) PEZZANA, V, 338, n. 3.

(4) L. TESTI, *op. cit.*, pag. 99.

(5) Appendice *E*, doc. 14.

(6) Una partita col monastero di S. Giovanni cominciata nel 1524 si chiude il 4 gennaio 1526 col pagamento di lire 47, soldi 11 e denari 2 « per ultimo saldo et satisfactione a quanto ha abuto de far col Monasterio in tutto il tempo de la vita sua (Palatina, carta cit., n. 306, c. 69-t). Sembrerebbe da tale laconica ricordanza che nel 1526 il Cavazzolo fosse già morto. Egli era figlio di un Francesco ed abitava nella vicaria di S. Basilio (Rogito di G. Bernuzzi del 22 marzo 1519. Cfr. in App. *E*, doc. 22).

(7) V. App. E, doc. 15 e segg.

(8) Per le « pilastrate de pietra uiva... et certe altre cose facte nel anno 1510 », riceve lire 127 e soldi 10; dei due piloni posti « doue va sopra la cuba » riscuote lire 313 e soldi 10 (Palatina, n. 304, c. 135). Siamo ben lontani dunque dall'iperbolica spesa riferita dallo Smagliati! Ad entrata del Monastero si pongono nella stessa partita lire 101 « per dinari et roba numerati et dati a lui Antonio et a suo fiolo ». E questo forse quel Gian Francesco che lavorò di poi alla Steccata?

sotto le volte « de le due croxere » per altri « sei piloni de pietra uiva » (1), provveduta da un maestro Ilario Girardano e compagni dal 3 nov. 1510 al 25 giugno 1512 (2).

Bernardino frattanto — nel 1511 — fu soddisfatto dei lavori da lui compiuti e cioè « delle muraglie de li peduzi facti sotto la cuba » non ancor costruita; di volte, bottacci, archi e tetti delle crociere grandi, ossia del transetto; di parte della tagliatura del cornicione che « va intorno a dicte croxere di lato drento ». Ed oltre dal Cavazzolo, egli era aiutato dal maggiore dei figli

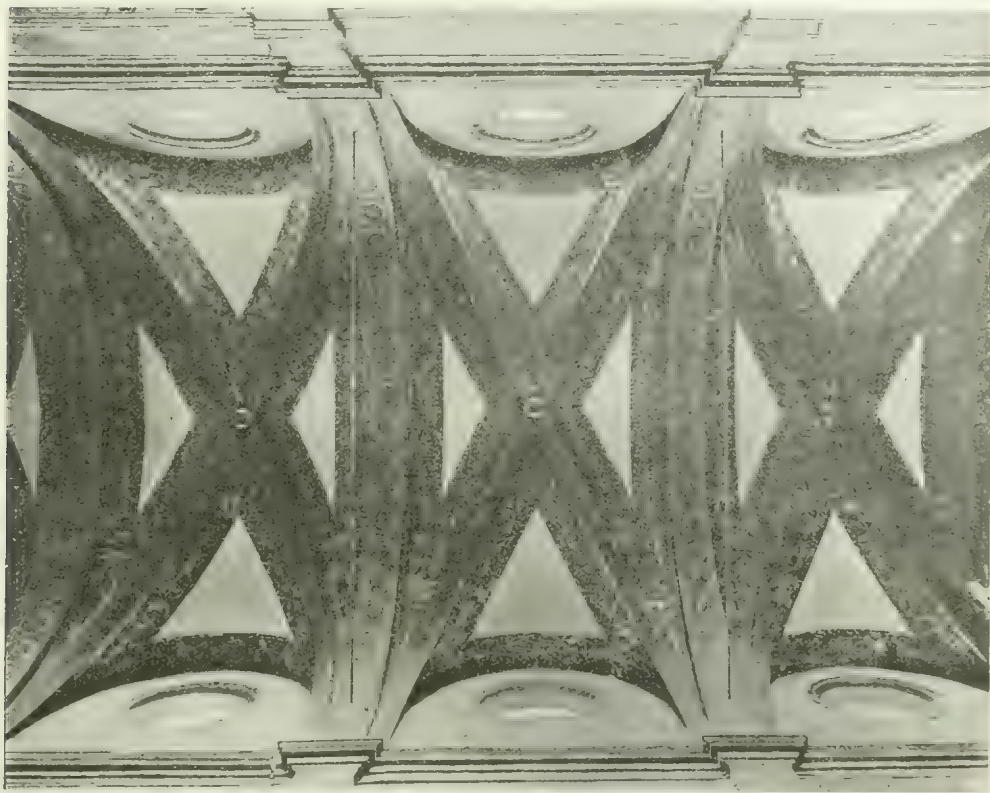


Fig. 12. — Volta della nave maggiore — S. Giovanni Evangelista, *Parma*

suoi, Benedetto, che esercitava l'architettura come conferma qualche nota di pagamento dove appare il suo nome (3). A questo punto, una lacuna di qualche

(1) Il da Grate riscosse nel 1511 al 17 maggio « per la conzatura di due prede per 2 altari et per la manifactura de li scalini de prede per le capelle nove et per conzare le prede sono poste nel claustro nouo doue piove sopra le converse et per la conzadura de le prede sono poste ne li peduze doue va fato la cuba de la chiexia » e per altre cose, lire 15 (Palatina, n. 312, c. 156-t. Cfr. anche ms. preced., c. 135). Dei cantoni, ricevette lire 9, lire 10 per « la sua manifactura de astringere quelle pilastrate fureno mosse a le tre capelle picoline » e lire 900 per la manifattura di altri sei piloni a lire 150 l'uno (ms. cit., 304, c. 135).

(2) Ebbe lire 418 nel 1512 e fu segnato alla partita opposta con un m. Boso (n. 305, c. 181-82). Sin dal 1510 un Pier Giovanni della Piazza, provvide il materiale murario cioè calcina e quadrelli (n. 304, c. 121), continuò a provvederlo dal 1512 al 1518 (libro n. 305, c. ... ecc., e c. 208, 233, 250), nel quale anno per la cupola e quindi nel 1519-20 — tra altro — per far le sepolture della chiesa (n. 306, c. 43, e n. 313, c. 169 e 181) ed ancora varie volte nel 1524 (n. 306, c. 165).

(3) Nelle partite del 1511, Benedetto assiste alle misure della fabbrica; e riceve pagamenti per conto del padre, nel 1520 e nel 1521. Cfr. Appendice E, doc. 15, anche per tutte le notizie riguardanti Bernardino e quelle che successivamente richiameremo.

anno nei libri del Monastero di S. Giovanni, c'impedisce di sapere con esattezza lo svolgersi dei nuovi lavori (1); in parte ci soccorre però una notizia del 1513 dalla quale conosciamo che s'era cominciata a costruire — oltre le prime sei — un'altra serie di cappelle (2); e ci aiuta la iscrizione sul capitello del primo pilastro a sinistra di chi entra, non ancora, che noi sappiamo, riferita da alcuno (3).

Dice essa infatti: 1514 DI | E P.° AVGVS[TI] facendoci noto l'anno in cui fu compiuta forse tutta la navata longitudinale. Un ricordo poi del 1517, ci avverte che tutte le cappelle ai lati di essa, erano allora necessariamente costruite, aggiungendosi alle sei già esistenti sul finire del 1510 (4). Ma avanti che la chiesa potesse dirsi compiuta (le stesse cappelle non avevano ancora il pavimento) mancavano la tribuna e la cupola. Per questa si preparava il materiale nel 1518 (5), e nel mese di luglio, lo Zaccagni riceveva in tre volte cinquantadue lire per la sua costruzione (6).

Il 22 marzo dell'anno successivo, per alcuni attriti pecuniari nella misura di tre cappelle e per un certo errore avvenuto secondo gli agenti del Monastero, negato però dal Torchiara, dal Cavazzolo « et compagni a la fabrica de la chiexa », pur tenendosi sospesa la seconda questione, l'arbitrato di un tal don Basilio, riconobbe creditori i Maestri di lire 746, soldi 10 e denari 5. Continuano nel medesimo anno i lavori che riguardano in parte la facciata alla quale si doveva attendere sin dal 1518; e intensamente procedono nel 1520 e nel 1521. Finalmente il 25 ottobre 1524, Bernardino fa « saldo rasone..... de ogni fabricha et opere fatte in qualunche modo al Monasterio ». La recisa dichiarazione, fa credere che la chiesa fosse ormai ultimata anche nei particolari decorativi, non solo all'interno, ove il Correggio dal 1519 (7) rivelava nel dipinger la cupola, il suo genio prodigiosamente fantastico e novatore, ma compiuta anche nell'ornamentazione esterna in terracotta.

Nel 1525 tornano, dal 5 agosto al 15 settembre, altre partite a favore dello Zaccagni cui è unito — stavolta — il figlio Gian Francesco, non più per la

(1) Nel 1812 fu venduto all'inglese Sir Egerton un libro contenente un autografo del Correggio, che sarebbe stato di prezioso aiuto anche per noi.

(2) Nicola Zangrado con rogito del 28 maggio 1513 acquista per L. 600 una cappella « la quarta verso el nostro claustro cominciando a la porta de dicta ecclesia » con l'obbligo di provvederla « de una bella anchona de lo altare, una ferrata, vedriata et salegare et pingere le volte et stabilire de tutto punto... come starano le altre capelle » (Palat., ms. n. 313, c. 18-t. Cfr. anche n. 305, c. 197). Nel 1519 non era stata ancor sborsata l'intera somma dando lo Z. lire 139 « per resto » (n. 306, c. 2).

(3) Il Benassi, *op. cit.*, V, pag. 334, ed il Testi, *op. cit.*, pag. 100, citano le date pur senza riprodurne le iscrizioni.

(4) Per la cappella « ultima che è nella chiesa nostra verso il cemeterio [lato nord] apreso a la faza [de la] chiesia », Don Girolamo Baiardo dà lire 585 e 10 soldi, assumendosi l'obbligo di farne l'ancona e di decorarla (Parma, Palatina, libro G, 1506-1528, c. 288).

(5) Vedi la nota precedente

(6) Appendice *E*, doc. 17-19. Il Baistrocchi (ms. cit., pag. 13) spoglia da un libro ora scomparso (1513-1527) che già s'era provveduto il piombo per la copertura della cupola e che nello stesso anno, si spesero lire 40 per l'oro destinato a dorare il pomo sopra la cupola e la croce.

Da una partita del 30 gennaio 1518 risulta che Antonio d'Agrate lavorava sempre pel Monastero (forse le colonne che cingono la cupola all'esterno), addebitandosi a lui lire 12 e soldi 8 (Palatina, ms. n. 313, c. 138-t).

(7) C. Ricci, *Correggio*, Londra 1896.

chiesa — noi pensiamo — ma per il Monastero che — quantunque adibito poi ad usi diversi, abbandonato o deformato, cadente e pure non ancor finito, ci dice coi suoi vecchi muri ad opera laterizia e coi pietrami corrosi con qual vasto disegno si fosse proceduto alla sua edificazione. Ma urge ora parlar della chiesa che è una basilica latina organica e serena, euritmica e compiuta nelle masse e negli ornati, eccettuata l'abside di mezzo allungata nel 1587 e la facciata rifatta al sorgere del seicento da Simone Moschino. All'interno (1) è chiaramente spartita in tre navi (fig. 11) da pilastri crociati che si succedono in sei campate

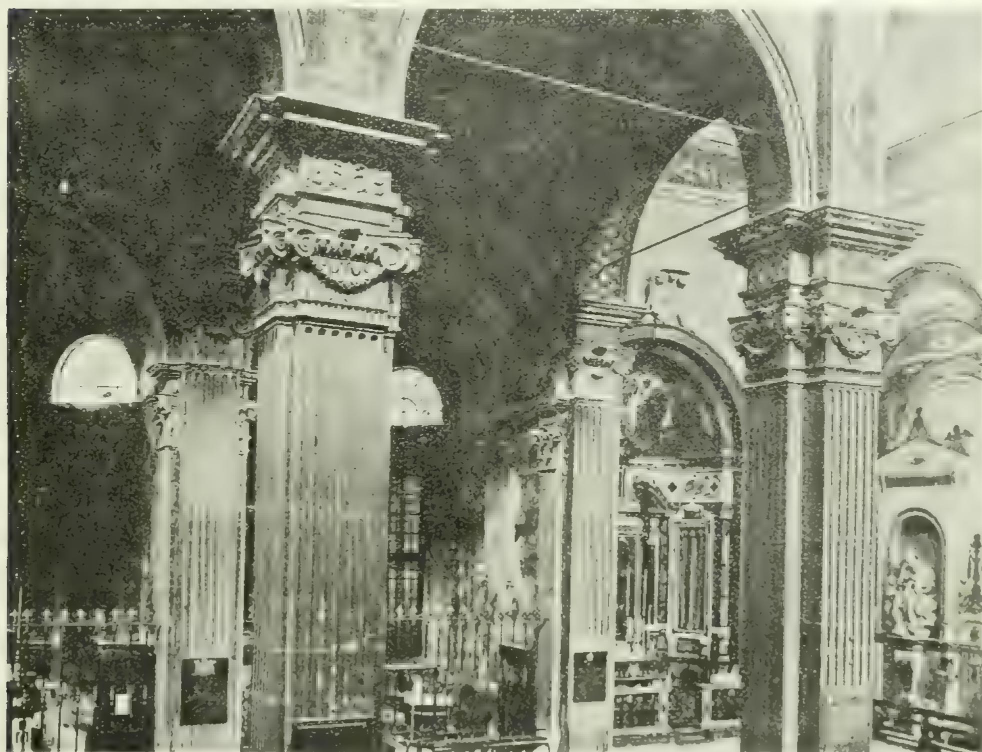


Fig. 13. — Chiesa di S. Giovanni Evangelista — Particolare dell'interno — *Parma.*

cui corrispondono, lungo i fianchi, altrettante cappelle pentagone divise da semipilastri ed ornate nell'arco da ghiere in terracotta (2). Nell'ampio transetto alle testate, s'internano due piccole cappelle a semicerchio e, dirimpetto alle navi minori, si sprofondano due cappelle pure semicircolari. Esso è coperto da due ampie crociere e nel mezzo dalla cupola posata su di un tamburo con quattro occhi troppo piccoli per dar luce bastevole (3), un po' depressa, senza comunicazione con la lanterna che la sormonta all'esterno, alleggerita solo dalle aeree e con

(1) Ha le seguenti dimensioni: lunghezza sino alla grande abside, m. 57 circa; larghezza delle tre navi, m. 20; larghezza del transetto oltre metri 30.

(2) Anche gli archi della nave mediana hanno una ghiera sporgente, con la chiave rifatta in stucco nel sec. XVIII. Nelle cappelle di lato molti degli altari vennero rinnovati e così avvenne del pavimento in marmo a tre colori che sostituì nel 1880 l'antico di pietra e mattoni (*Gazzetta di Parma*, 22 giugno 1880).

(3) Già il Bartoluzzi, *Nuovissima Guida*, Parma 1830, pag. 122, notò il difetto, scrivendo che alla cupola « sarebbe stato necessario sottoporre un fregio molto più alto e praticare in esso finestre più ampie ».

torte figure degli Apostoli librate nell'ampio spazio dell'empireo e roteanti intorno al Cristo in un'atmosfera celeste. Le cappelle sul mezzo tondo, son coperte da callotte emisferiche ed anche quelle poligone lungo le navi minori, raccordano gli angoli dei loro muri ad una copertura sferoidale. Il rimanente è a crociere separate da sottarchi che posano sulla nave maggiore al disopra di un'alta trabeazione sorretta da lesene che si movono dai pilastri crociati e si prolungano risaltando su quella, nei sottarchi i quali dividono così le volte a barlongue. E le lesene, il fregio della trabeazione continuante nel transetto, i sottarchi, i costoloni e le vele delle volte (fig. 12) sono ornati di candelabre, di grottesche e di figure che completano l'opera architettonica con delicatezzza di forme e di colori essendo in gran parte inspirati dal genio di Antonio Allegri (1). La forma delle volta e la disposizione della pianta accennano ad influssi locali nell'arte di Bernardino Zaccagni. Il prossimo Duomo anch'esso a croce latina, con cinque cappelle similmente disposte nel transetto provvisto di cupola (2) e con volte rettangole in senso trasversale, costituì l'ispirazione cotidiana ed ininterrotta dell'architetto il quale modificò e migliorò la pianta ponendo le cappelle della tribuna lungo l'asse delle navi minori al contrario di quanto avviene nella Cattedrale. E seguì il concetto monastico delle cappelle poligone allineate sui fianchi, concetto del resto già quasi totalmente associato con forme gotiche al vecchio Duomo di Parma. Anche l'elevazione di S. Giovanni Evangelista, a prescindere dal variar delle membrature e delle sagome, riproduce l'accentuata tendenza verticalistica di quel monumento che tende nel suo interno ad espressioni gotiche per ora non chiaramente spiegate nella loro origine.

Le forme slanciate, agili, leggiere di S. Giovanni fanno ancora pensare all'autore di S. Benedetto e di Pedrignano, il quale, se sembra irrobustito nel più sentito e sicuro aggetto di pilastri e lesene, dimostra sempre la sua timidezza quattrocentesca nelle sagome un po' trite dei soprassesti e delle trabeazioni, nelle sporgenze leggiere nelle cornici dalle quali piovono ombre lievi appena marcate. Lo Zaccagni è sempre un mite maestro, più romanico che classico, discosto ancora dall'arte ormai sviluppata del secolo in cui operò. Per questo non ci offrono soddisfacenti comparazioni gli edifici coevi più vicini come per es. il S. Sisto di Piacenza del Tramello, iniziato — sembra — nel 1499 e costrutto nel 1° decennio del secolo XVI. Anzichè da pilastri questo è sor-

(1) Sono totalmente diverse le decorazioni del transetto, da quelle della nave centrale. Nel primo si svolge un fregio nel quale s'alternano tondi con mezze figure di santi, a scene di sacrifizio inspirate per composizione al Mantegna. E nelle volte, si veggono coppie di putti talora alati o reggenti cartelli e cornucopie. Tali ornati assomigliano alla decorazione trita e paziente eseguita dall'Araldi in una camera di S. Paolo. A lui che ha il temperamento di un Pinturicchio, va attribuita questa fatica che non è la sola compiuta da lui per il monastero di S. Giovanni, perchè nel primo chiostro le volte sono dipinte con lo stesso carattere e la stessa tecnica.

La pittura della nave centrale (assi più tarda del transetto) fu commessa al Correggio che nel 1524 riceveva 66 ducati d'oro « per la frixaria circum circa lo corpo de la ecclesia computato li pilloni, archiuolti et ogni altro loco d'acordo fatto [da] dicto maestro Antonio col p. Don Basilio nostro priore, alla festa de Ognisanti de l'anno 1522 » (Palatina, n. 306, c. 86). Nel fregio si succedono alterne, due scene di sacrifizio a monocromato, assai diverse dalle altre del transetto, per morbidezza di disegno e trasparenza di luci. Ma non furono eseguite dal maestro sibbene, come ben suppone il Ricci, *op. cit.*, pag. 216, dal Rondani. Nella volta, sono putti, cariatidi, arabeschi ed altri ornamenti stilizzati (fra cui si nota l'aquila dell'Evangelista), assegnati dallo stesso A. all'Anselmi

(2) V. la pianta in Dartein, *Architecture lombarde*, Paris, 1865-82.

retto da colonne con capitelli gotícheggianti e coperto da una poderosa volta a botte nella nave di mezzo, rivelandosi una tipica costruzione lombarda nella associazione della colonna, il sostegno prediletto nel Rinascimento in Lombardia, con la volta bramantesca, come mostra la parrocchiale di Lovere sul lago di Iseo ed altri facili esempi. Unico particolare comune col nostro S. Giovanni, è la trabeazione soprastante alle arcate nella nave mediana, motivo insufficiente a stabilire rapporti fra i due edifizi, diversi come carattere architettonico, inorganico il piacentino, nell'insieme e nei particolari, armonico quello di Parma

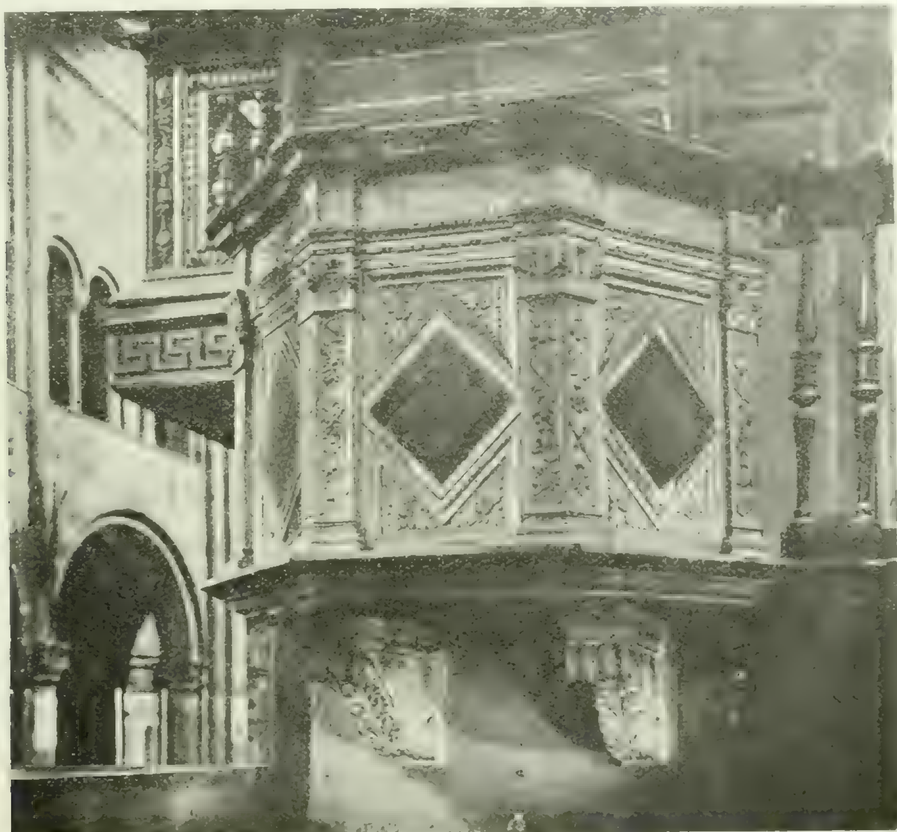


Fig. 14. — Antonio d'Agrate — Pulpito — *Parma*, Cattedrale

anche nella logica e perfetta rispondenza fra sostegni e volte. I pilastri hanno una esuberante decorazione del Rinascimento: basi attiche, fusti scanalati, capitelli corinzi con foglie e caulicoli ritmicamente piegati (in mezzo ai quali si nasconde talora l'aquila, simbolo dell'Evangelista) o compositi con tralci turgidi di frutta e cartelli appesi a nastri svolazzanti. Essi nella pianta trovano i loro precedenti nei pilastri delle chiese emiliane medioevali come S. Petronio e S. Martino Maggiore a Bologna, S. Francesco a Modena, ecc., quando si pensino spogli della loro sovraccarica ornamentazione. Come si spiega allora questo influsso nello Zaccagni che a Pedrignano e a S. Benedetto dimostrò tendenze lombarde anzichè emiliane? E come la ricchezza dei pilastri dei capitelli e delle membrature che nelle navi minori dividono le cappellette pentagone? Non contrasta essa con l'arte semplice del nostro architetto, quale l'abbiamo appresa nelle altre sue opere? Nell'interno di S. Giovanni, taluno ha voluto vedere il carattere toscano: l'unico elemento che può richiamare al Brunelleschi è il

soprassesto. Ma già era stato impiegato nel bel duomo di Faenza, nel portico bramantesco della canonica di S. Ambrogio a Milano ed anche più vicino; nella loggia della cattedrale cremonese, tutte opere anteriori alla chiesa di Parma. Invece quel fitto e minuto scanalarsi dei pilastri (fig. 13) che accentua l'alternanza delle luci e delle ombre, è di chiara origine emiliana; ricorda il cortile di palazzo Sanuti ora Bevilacqua (1484) (1) e il portico di S. Giacomo (1478-1481) a Bologna. E se notiamo una particolarità dei semipilastri sulle navi minori: il soprassesto che sovrasta ai capitelli, ci accorgiamo che esso si compone di una cornice e di un fregio scanalato precisamente come nell'interno di S. Francesco a Rimini (1450 circa) e nei due già ricordati monumenti bolognesi. Questo partito decorativo accompagnato da capitelli compositi (2) o corinzî senza decorazione alcuna, contrasta assai vivamente con i capitelli e i soprassesti della nave maggiore che cinti di festoni, decorati di cartelle e di palmette rivelano spiccato carattere lombardo. Non ci sembra che tale diversità si possa del tutto giustificare pensando alla destinazione più in vista dei sostegni della nave di mezzo; e tornano al contrario insistentemente alla memoria i ricordi del 1492 che riguardano la costruzione di nuove cappelle nella vecchia chiesa di S. Giovanni Evangelista e i pagamenti ad Antonio d'Agrate di vari pilastri e capitelli. Poco dopo, lo stesso artefice faceva pel monastero anche le finestre del refettorio che tuttora si conservano. Sono centinate, adorne di una doppia ghiera e negli stipiti, di losanghe e semilosanghe assomigliando per forma e per carattere a quelle nel palazzo del Potestà in Forlì (3).

Alla fine del quattrocento predominavano dunque nel monastero di S. Giovanni influssi emiliani per opera, noi pensiamo, di qualche dotto monaco posto a capo dei lavori. Se si ammettono costruite e decorate in quel tempo le tre cappelle che Bernardino Zaccagni e Pietro Cavazzolo dovevano prendere ad esempio quando cominciarono nel 1510, a lavorare, ben si comprendono le reminiscenze di Bologna e di Rimini. Su quelle tre cappelle si foggiarono tutte le altre e se ne stereotipò la decorazione; esse suggerirono per la forma dei loro semipilastri quella dei sostegni della nave mediana; ma resta sempre al Torchiara il merito di avere impresso all'interno del monumento proporzioni e carattere personale.

Un'ultima parola riguardo alla tecnica dei capitelli che appartengono — come s'è detto — ad Antonio d'Agrate il quale vi si firmava come parmigiano, data la lunga consuetudine di lavoro ond'era legato alla città ospitale. Egli non dimostra, come abbiamo visto, temperamento d'artista. Eseguiva secondo il disegno che gli era posto sott'occhio e gli ornati di S. Giovanni Evang. sono condotti infatti con una certa rigidezza che torna, peggiorata, nei pulpiti del Duomo (fig. 14) — fatiche del d'Agrate (4) — dove in

(1) V. Malaguzzi, *L'architettura a Bologna* cit., pag. 94 e segg.

(2) Nella cappella destra presso il transetto ed in altre, i capitelli compositi sono interamente scanalati, hanno quindi l'ovolo dal quale sortono agli angoli delle foglie, identici ad alcuni del portico di S. Giacomo a Bologna. A Parma, il chiostro della caserma presso S. Marcellino, a duplice ordine d'arcate, ha all'ordine terreno qualche capitello affine; al primo piano sopra i capitelli fregiati di uno scudo con lo stemma Cantelli (campo d'oro e due scettri gigliati di rosso, posti in pila rovesciata), il soprassesto scanalato, evidente imitazione dal partito che si usò in S. Giovanni.

(3) Fot. Alinari, n. 15624.

(4) Pelicelli, *Guida*, pag. 19.

ispecie le palmette del fregio, divengono incisioni inaridite. Ma i pergami della Cattedrale rivelano un nuovo elemento: i festoni appesi a nastri sottilissimi nelle candelabre, alternati a mazzi di frutta e a strumenti bellici. È la stessa decorazione che con più grossolana maniera e con più violento chiaroscuro, il lapicida aveva riprodotto nel 1505 sui pilastri della facciata di S. Sepolcro (1). Anche qui il d'Agrate eseguiva su disegno altrui, perchè un maestro di maggiori risorse personali s'impegnava il 3 novembre dell'anno stesso a compiere entro l'aprile del 1506 la facciata stessa che era stata disegnata da Jacopo da Modena (2).

Quel maestro è Bartolomeo Pradesoli di Reggio del quale possiamo giudicare dal sarcofago di Marco Colla nel Duomo parmense allogatogli nel 1507 (3), opera semplice di forme che ripete la struttura tombale carissima all'arte veneta, ma fronteggiata da un fregio in cui campeggia lo stemma del defunto, e sono scolpiti cavalli marini fra tralci e uccelli beccanti, maschere e figurine umane che sboccian dai fiori (fig. 15). Vi predomina un virtuosismo impeccabile, un

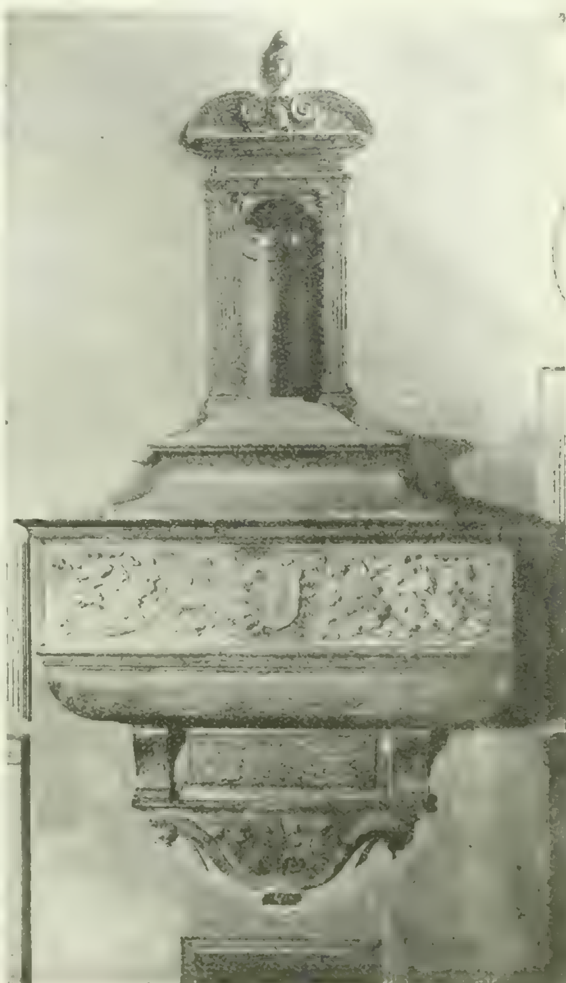


Fig. 15. — Bartolomeo Pradesoli. Monumento Colla — *Parma*, Cattedrale.

(1) Che son di quell'anno, testimoniano due consunte iscrizioni sul basamento dei pilastri stessi che sono quanto resta della decorazione della fronte di quella chiesa. Al di sopra di essi, v'è un soprassesto scanalato, motivo tolto dall'interno di S. Giovanni, anzi dalle tre cappelle eseguite prima del 1505. Anzi la facciata di S. Sepolcro ci fornisce un argomento indiretto per fissar la data di quelle cappelle al 1492 come già supponemmo. L'attribuzione al d'Agrate si basa sulle iniziali A F della candelabra a mezzogiorno, equivalenti ad Antonio Ferrari. Cfr. L. Testi, *op. cit.*, pag. 112.

(2) Bertoluzzi, *Guida*, pag. 160, n. 2, cita due iscrizioni ai lati della porta che ricordano il maestro modenese. Rog. di Gir. Balestra cit. dal Benassi, *op. cit.*, vol. V, pag. 337. Vedi Testi, *loc. cit.*

(3) Il 3 aprile fu allogata allo scultore dai fratelli Colla con rogito di Giov. Ant. del Monte e l'ebbero compiuta il 28 febbraio dell'anno successivo. Benassi, *op. cit.*, vol V, pag. 338. Era attribuita avanti se ne conoscesse il contratto d'allogazione, a Bartolomeo Spani (così il Bertoluzzi, *Guida*, pag. 91 e il Pelicelli, *Guida* cit., pag. 26) perchè nella targhetta in basso è scritto: Barth Reg.s F. È superfluo aggiungere che la nicchia sormontata da volute, ha carattere assai più tardo (della metà del cinquecento) e male del resto si adatta al coperchio ricurvo dell'urna che terminava semplicemente con esso. La cassa funebre ornata d'intagli è una forma che si diffonde anche nei centri vicini, ad es. nel monumento ad Andrea Alli di Gaspare Pedoni (1513) nel portico della cattedrale cremonese.

senso vivo del chiaroscuro, una riproduzione fedele della natura, quando dà aspetto cartilagineo agli arti e alle ali dei cavalli marini. Con questo modesto monumento, la scultura della Rinascenza (a prescindere dai lavori in legno) si afferma con sicurezza di stile e di tecnica a Parma. E servi senza dubbio al d'Agrate a dirozzarsi un poco sebbene egli avesse, nello stesso tempo, un esempio anche più notevole da seguire. Infatti nei pulpiti si nota il motivo

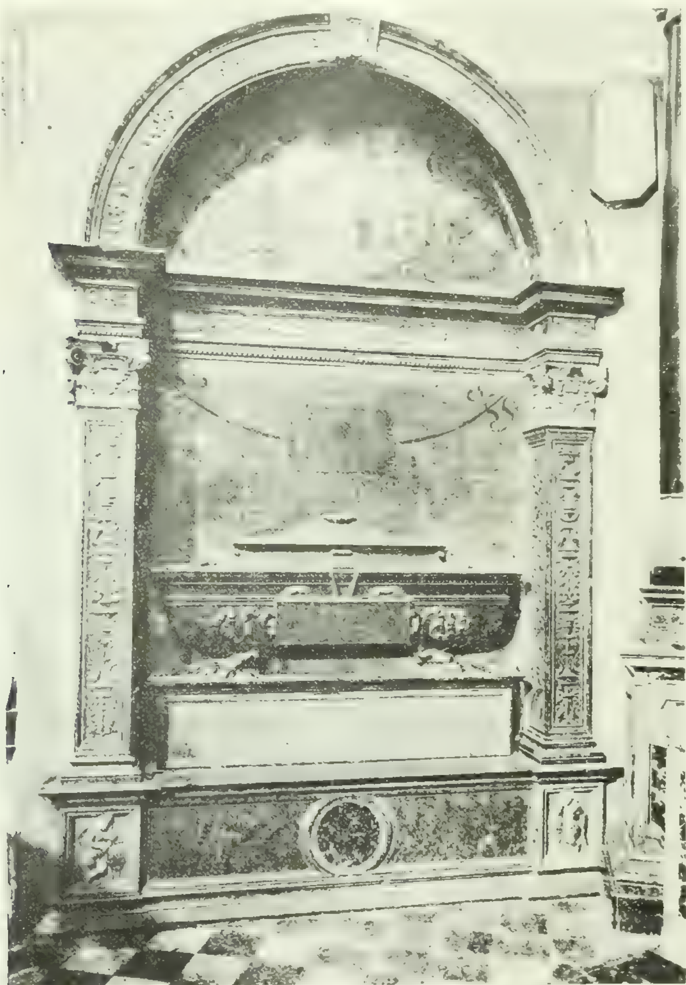


Fig. 16. – Monumento Montini (*Parma*, Duomo).

di un bel tralcio d'acanto che sorge da una cornucopia. Esso è imitato dai pilastri della tomba Montini nel transetto del duomo eseguito, come un'iscrizione attesta, nel 1507 (fig. 16). La tomba viene attribuita a Gian Francesco d'Agrate figlio d'Antonio, ma a torto perchè la sicurezza e l'eleganza (1) che vi son dimostrate, ne presuppongono l'appartenenza ad uno scalpello esperto quale non poteva esser quello di Gian Francesco a diciotto anni, chè tanti egli ne aveva quando il sepolcro fu fatto (2). E perchè anche nessuna delle opere

(1) Sono le qualità che distinguono l'arte decorativa contemporanea nel Veneto (Verona, porta di Palazzo Poletta — Vicenza, porta del Palazzo de Schio e Porto).

(2) Nacque il 31 ag. 1489 secondo il PEZZANA, *op. cit.*, vol. V, pag. 165. Il TESTI invece in *Arch. Stor. Ital.*, 1913, disp. 2ª, lo dice nato da Giov. Antonio, ad Agrate nel 1490.

certe di lui raggiunge quel grado di finezza e quegli effetti delicati di chiaroscuro che si associano alla policromia calda del rosso e del biancone veronese col serpentino (1) e si fondono, sortendo un caldo effetto d'insieme con sobrie dorature e coi toni aurati della lunetta dove il Temperello dipinse la Pietà. È opera forse di un veneto chè inspirandosi alla forma toscana del monumento funebre con trabeazione ed archivolto, semplificò l'urna tralasciando di scolpirvi la figura del defunto come nel Veneto si usò spessissimo. Nè mancano particolari ornamentali a confortare l'attribuzione, come il motivo della conchiglia-cornucopia originante nei pilastri il tralcio di acanto, copiata dal monumento al Doge Mocenigo in S. Giovanni e Paolo a Venezia (1476-81) (2). Antonio d'Agrate si valse dunque dei due eccellenti esempi per migliorare la sua tecnica incerta. Ma gli ornamenti bellici e vegetali che ricorrono nella facciata di S. Sepolcro e nei pulpiti del Duomo, hanno sicura derivazione lombarda: il sepolcro a G. G. Visconti di Gian Cristoforo Romano nella certosa di Pavia informi. E si trovano in un'opera schiettamente lombarda: il coro di S. Giovanni Evangelista iniziato dallo Zucchi nel 1512 (3). Antonio d'Agrate era uomo di poche risorse personali che adottò con ineguaglianza il proprio scalpello ai disegni altrui. E poichè lo Zucchi stesso disegnò per lui alcuni capitelli per l'Ospedale, sorge spontanea l'ipotesi che i capitelli della nave maggiore di S. Giovanni, lombardi nella loro composizione ornamentale, siano stati ideati dall'abilissimo intagliatore in legno e che il lapicida si sia limitato ad eseguirli fedelmente.



Fig. 7. — Luchino Bianchino. Particolare di uno stallo. *Parma*, Oratorio dei Rossi

La facciata della chiesa fu rinnovata — come dicemmo — da Simone Moschino negli anni 1604-1607 (4): noi possiamo tuttavia immaginare quale doveva essere perchè ci rimane qualche elemento. La nave centrale doveva soprelevarsi come nella facciata del Moschino, sulle laterali con un coronamento secondo la pendenza del tetto. Le cappelle che corrono lungo i fianchi e che sarebbero apparse come una stonatura sul prospetto, erano nascoste da un muro rettilineo — che tuttora si vede a destra — percorso da finestre e finito

(1) Tutto il monumento è di rosso; un tondo sullo stilobate, la tomba e il fregio son verdi; la lapide sotto l'urna è bianca.

(2) È della stessa mano la magnifica balaustra oggi nella quarta cappella a destra, scolpita con eleganza di stile e con le stesse combinazioni di disegno e di colore. Vi è ripetuto nei pilastrini dello stilobate lo stemma Montini onde è da supporre che fosse collocata nella cappella che conserva il monumento. Tolta dal suo luogo d'origine il BERTOLUZZI, *op. cit.*, pag. 192, la vide nel palazzo del march. Rosa Prati e l'attribuì a G. Franc. d'Agrate. Fot. Alinari 15467.

(3) Ha rapporti chiarissimi col coro di S. Sisto a Piacenza e più con quello di Bartol. Polli e Pantaleone de' Marchi nella Certosa di Pavia, minuto e pletorico d'intagli. Ma in questo prevale l'opera pittorica (tarsia) sulla scultura, al contrario di quanto accade nel coro di Parma. Anche il motivo a conchiglie ricorrenti nel fregio trova riscontro in un lavoro lombardo il sacello dei SS. Pietro e Marcellino nel duomo di Cremona, attribuito al Porta milanese. Fot. Alinari 15470.

(4) Vedine la riproduzione nel TESTI, *Parma*, pag. 52.

con una serie di modiglioni, quasi come alla chiesa si congiungesse un fabbricato civile. Lesene aggettanti dovevano rimarcare la divisione in tre navi, sovrapporsi sulla nave di mezzo separate da una trabeazione, e compierla con un frontone triangolare. Tre porte davano accesso come oggi all'interno; sulle minori erano due finestre forse centinate o rotonde, sulla mediana una grande finestra di forma circolare (1). È la facciata caratteristica della Rinascenza che vediamo figurata anche in una tarsia coeva degli stalli eseguiti per il coro di S. Paolo da Luchino Bianchini, oggi nell'oratorio dei Rossi (2) (fig. 17), la quale mostra un particolare caratteristico ripetuto anche nel S. Pietro di Modena (3), la terminazione cioè dei collaterali con semplici spioventi anzichè con le volute albertiane di S. Maria Novella a Firenze, riprodotte con monotonia a Roma, a Ferrara e a Torino. Che la facciata di S. Giovanni fosse simile — nei particolari — allo specchio dell'Oratorio dei Rossi, ci persuade anche un esame dei fianchi. Si osservi la sopraelevazione della nave di mezzo (fig. 18): una fila di occhi dà luce ad ogni campata e s'alterna con lesene che vogliono accennare ai contrafforti medioevali, sulle quali s'adagia direttamente una trabeazione bassa nell'architrave, nuda nel fregio e ricca nella cornice dalle tenui ombre, secondo il calmo temperamento dello Zaccagni.



Fig. 18. — Bernardino Zaccagni.
Particolare della nave maggiore.
Parma, S. Giovanni Evangelista.

Essa si svolge rettilinea nel

(1) È tradizionale in questo periodo ed a Parma non mancano esempi o menzione nelle vecchie carte. Ad es. il 3 luglio 1504 nell'allogazione della facciata di S. Maria dei Servi fatta da M. Cristoforo Bandini, vien raccomandato che « la porta... sia honorevole, cum il suo ochio de dicta chiesia lavorato honorevolmente... e sia squarzato con la sua goletta intorno che si possi mettere uno bello ochio di vedro ». Atto di Gir. Balestra, cit. dal Benassi, *Storia*, vol. V, pag. 330.

(2) Sono venti stalli intarsiati insieme al bancone del leggio (ov'è figurato il castello di Torchiara), con influsso evidente dei Canozzi, da Luchino Bianchino. Il primo stallo a destra porta il nome dell'abbadessa Giovanna Piacenza che commise l'opera splendida nel 1510, come propongono l'Affò e il Bertoluzzi seguiti dal Ronchini in *Atti e Memorie della RR. Deputaz. di Storia Patria per la Prov. Mod. e Parm.*, 1876, pag. 312.

(3) Fot. Alinari n. 15668. La facciata è però assai più ricca di quello che non è da supporre fosse quella di S. Giovanni; e alle cappelle lungo i fianchi, corrisponde una divisione quasi a fingere una chiesa di cinque navi.

transetto sino al termine di ambedue le testate (fig. 19). Invece nella tribuna propriamente detta, il coronamento si fa robusto di nuove forme. Mensole intagliate e sempre in terracotta sostengono una cornice assai sporgente e sono alternate a rozze figure barbute a mezzo busto imitato dall'arte lombarda. Tale ornamentazione che, per essere più complessa, è verosimilmente più tarda (eseguita quindi verso il 1524 in cui Bernardino fece saldo per ogni suo lavoro col monastero), s'infrange contro la poderosa abside del 1587 la quale nelle sue masse robuste bene sta accanto al campanile altissimo del 1614 attribuito a G. Battista Magnani (1).

Alla soprelevazione della nave maggiore s'innesta la cupola ottagona meschina all'esterno, come è internamente poco slanciata e illuminata in modo infelice. La sua decorazione è romanica, imitata dal Duomo: una loggia di tre arcate tonde per ogni lato sulla quale si svolge la copertura emisferica e la lanterna metallica. Solo nei dettagli is scopre il Rinascimento: nella ghiera degli archi, nella sagomatura della cornice, nei capitelli dorici adorni di rosette, nel loro soprassesto. E, come per le cupole romaniche, l'esterno ordinamento è indipendente dall'interna disposizione.


Fig. 19. — Bernardino Zaccagni.
Particolare del transitto.
Parma, S. Giovanni Evangelista.

Lungo i fianchi la serie delle cappelle pentagone si svolge illuminata come l'abside di Pedrignano, da due finestre laterali, oggi cambiate di forma (fig. 20). Ma l'interruzione, anzi la spezzatura di linee che la pianta implicava e che Guiniforte Solari in S. Pietro in Gessate seppe solo in parte sistemare (2), è ingegnosamente risolta in S. Giovanni. La faccia mediana di ogni cappella, si fregia di uno schiacciato tondo in terracotta lavorato a palmette ed incluso fra due pilastri congiunti con un arco a semicerchio e con uno a sbarra nel maggiore spazio separante una cappella dall'altra. Si succedono così ritmiche, ininterrotte, cadenzate, le arcate cieche alle quali è sovrapposto un coronamento rettilineo. Eppure anche questa trovata originale ha il suo spunto medioevale ed indigeno nelle arcate cieche che fregiavano — e tuttora si vedono in parte — i lati del duomo di Parma. La disposizione dell'occhio centrale è lombarda (S. Maria delle Grazie a Milano) e lombarda pure, nella larga spiovenza dei tetti, l'unica copertura delle navi minori e delle cappelle suddette. Di queste,

(1) Testi, *Op.* e *loc. cit.*

(2) F. Malaguzzi Valeri, *I Solari architetti e scultori lombardi del sec. XV*, in *Italienische Forschungen*, I, Berlino 1906, pag. 104 e segg. Anche a S. Sepolcro di Piacenza si ripete la disposizione.

richiamiamo due particolari: il basamento in cotto che le cinge all'intorno ornato di squamme come già vedemmo nella cornice dell'ospedale, ed il coronamento con modiglioncini simili, separati, questa volta, da rosoni. È un sistema decorativo ideato dallo Zaccagni? o era già stato messo in opera nelle cappelle del 1492? La risposta non può esser precisa; tuttavia sembra più probabile la prima ipotesi (1).

Spiegato pertanto l'influsso emiliano che apparisce all'interno, come estraneo all'arte dell'architetto nostro, dobbiamo concludere che questi mantiene e sviluppa nella sua maggiore fatica le qualità di maestro locale inspirato all'arte lombarda, come ci era già apparso nelle altre opere sue.

La Steccata

In confronto della storia di S. Maria della Steccata (2), quella di S. Giovanni Evangelista, [illegible] complessa, è semplice e chiara. Artefici vari, con criteri artistici diversi, si successero alla fabbrica o lottarono per l'ambito onore di presiedere alla costruzione di un edificio che non era commesso da una comunità monastica ma voluto da una popolazione intera. Da un semplice cancello o steccata in legno che proteggeva un'immagine miracolosa della Madonna del latte esposta nelle mura dell'antico oratorio di S. Giovanni Battista (1392), prese nome il simulacro appena elevato sugli altari e quindi il bel tempio ad esso dedicato nel 1521 (3).

Il 4 aprile di quell'anno, Niccolò Urbani da Bracciano, vescovo di Lodi, ne collocava sontuosamente la prima pietra (4) nel luogo dove sin dal febbraio s'era preparato il cantiere pei materiali e si scavavano i fondamenti. Il nome dello Zaccagni appare subito insieme a quello del figlio suo Gian Francesco (5). Quest'ultimo eseguì un modello della chiesa ideata dal padre (6), sul quale do-

(1) Dei fianchi, oggi non si vede che quello a destra della facciata, essendo l'altro nascosto tra i muri dell'annesso monastero; la sua disposizione architettonico decorativa, non è però differente. Nelle absidiole che sporgono dalle testate del transetto, lo zoccolo è identica ma la cornice finale più semplice come quella dell'abside minore a settentrione, arricchita questa di mensole, per tempo e per foggia pari a quelle della grande abside del 1587.

(2) A. Ronchini, *La Steccata di Parma* in *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria* già cit., I, pagg. 169-215. N. Pelicelli, *La Steccata*, Parma 1901.

(3) La casa dov'era il dipinto, passò in proprietà della Confraternita dell'Annunziata fondata intorno al 1490, cui l'Oratorio di S. Giovanni fu ceduto nel 1502. In tale anno, si trasferì in esso il sacro dipinto posto poi nel 1508, sull'altar maggiore. Demolito in parte l'Oratorio nel 1521, si pensò di costruire la nuova chiesa. Il Comune vi contribuì con lire mille imperiali concesse il 28 apr. 1521 e mediante l'annua offerta di lire venticinque per la durata dei lavori. Cfr. monografie citt. e Testi, *Parma*, pag. 108.

(4) Due giorni dopo, vennero segnate fra le spese in un libro di conti della Confraternita lire due e soldi dieci « per dare a lo episcopo per fare benedire il loco de lagexia ». Parma, Arch. dell'Ord. Costant. di S. Giorgio, Fabbrica della Steccata, vol. I°.

(5) Arch. cit., vol. I. Cfr. anche Bibliot. Palat, ms. parm. 1106, pag. 366 e segg. Per notizie intorno a Bernardino vedi App. *F*.

(6) Un m. Bernardino Carbognano riceve in aprile lire due « per il quadro de asse di piope per farghe suxa il modello ». Arch. e vol. cit. Che esecutore materiale del modello fu Gian Francesco, risulta da una nota per la liquidazione degli Zaccagni del 1526 in cui Bernardino rammenta due modelli fatti dal figliuolo, uno dei quali può essere quello del 1521. App. *F*, doc. 50.

vevano giudicare i maestri chiamati dalla Confraternita il 21 maggio, a pronunziare un parere. Erano: Jacopo, Filippo e Damiano Gonzate, Alessandro Araldi, Marco Antonio Zucchi, Michelangelo Anselmi, Giorgio Da Erba, Gian Francesco d'Agrate, Gardino dei Tuliardi, Giovan Francesco dell'Onchini, Jacopo Antonio Da Erba e Marchino d'Agrate (1). Essi, concordi, consigliarono di costruire l'edificio con la maggiore eleganza e simmetria possibile, e che fosse



Fig. 20. — Bernardino Zaccagni — Fianco settentrionale.
Parma, S. Giovanni Evangelista.

fiancheggiato da quattro torri le quali, allo scopo di aumentare alla fabbrica, stabilità e fortezza, avrebbero dovuto esser chiuse all'interno, non comunicare cioè col corpo della chiesa, concepito a croce greca.

Lo stesso giorno in base a questi consigli, la Confraternita diede incarico a Bernardino Zaccagni di dar principio alla costruzione (2) che in quell'anno non si elevò al di sopra dei solidi fondamenti, cui attendeva una schiera di maestri fra i quali appariscono come primi Bernardino e Gian Francesco « fiolo de Torchiara ». Gli anni successivi furono invece fervidi di lavoro: vari documenti del 1522-23 riguardano il trasporto dei materiali: calcina, sabbione e

(1) Parma, Arch. notar., Rogito di Ant. Marcello Bovini, sommariamente riferito da N. Pelicelli, *op. cit.*, pag. 2.
(2) Affò, *Il Parmigiano*, cit., pag. 48.

quadrelli; altri accennano alla preparazione od alla commissione delle parti decorative ed altri infine riproducono le lunghe note dei « maestri che lavorano su li ponti et... che taliano cornixi e cantoni su la fabrica a nome de li fabricanti di decta fabricha che cominzò a di 30 di septembro 1522 » (1). I due Zaccagni ricevono, fra questi, salario superiore, la qual cosa ci accerta che dirigevano la costruzione. Inoltre da una lista dell'8 luglio, risulta che essi di persona, tagliavano « li lavoreri che sono per el bisogno de la fabrica » e cioè le membrature in cotto destinate alle finestre.

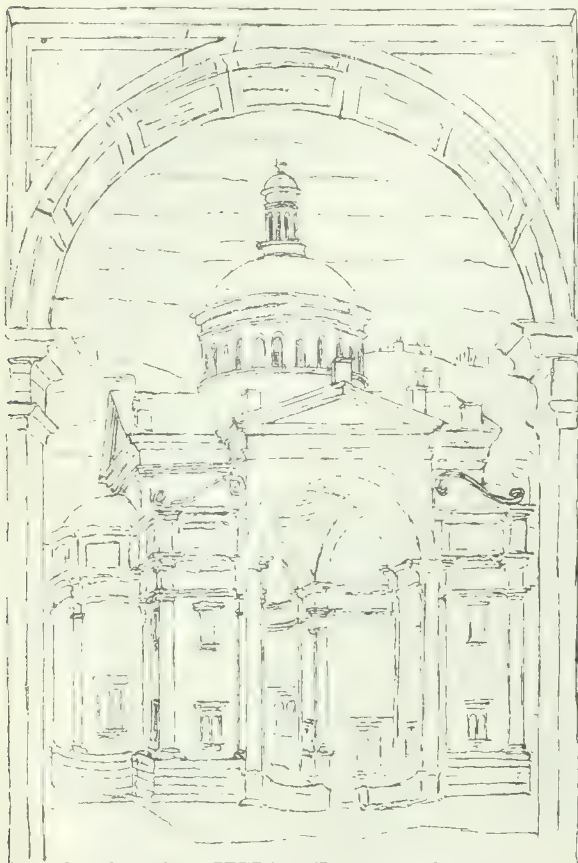


Fig. 21. — Tarsia rappresentante la Steccata.
Parma, Corò di S. Giovanni Evangelista
(Dis. di A. Petrucci).

Ma l'impiego esclusivo del laterizio, che monotono ricorre, appena avvivato da tenui ombre, lungo i fianchi di S. Giovanni Evangelista, non parve opportuno per un edifizio che doveva sorger magnifico. E si volle così alternare — all' esterno — il rosso colore del mattone con le tonalità vivaci della pietra e del marmo. Laddove occorreva l'opera del lapicida, lo Zaccagni — sia per lo Spedale, sia per S. Giovanni — non intervenne come abbiamo già visto; ed anche per la Steccata sembra che egli ed il figlio suo si disinteressassero di provvedere perfino il materiale grezzo.

Una nota preventiva che si può credere dello stesso 1522 indica « la spesa che ua a fare li ornamenti de preda biancha veronesa secondo che ha parlato maestro Marcho Antonio Zucho con maestro Polo da Porleza sculptore in Uerona » (2). Questo scultore si obbligava di condurre i materiali fino a Brescello ed aggiungeva il prezzo di essi grezzi o lavorati. La carta che ci fornisce tale notizia ed altre successive opportunamente collegate fanno conoscere esattamente quale decorazione si era ideata per l'esterno della chiesa. I risalti delle membrature s'accentuavano mediante un piacevole dicromismo coll'includersi nello stilobate, un dado di mattoni fra il basamento e la cimasa di marmo; spartendosi con marmoree lesene la cortina dei muri di perimetro e separandosi l'architrave e la cornice pure di marmo, da un fregio in mattoni (3).

(1) Arch. Cost., Carta della Steccata, vol. I.

(2) Cfr. Append. *F*, doc. 40-42.

(3) Risulta infatti, coordinando i frammentari appunti pubblicati in appendice, che doveva eseguirsi in pietra veronese: la « cornisia del basamento »; quella « sopra il pedestalo »; ventiquattro basi e 24 capitelli « includendo in lo dicto numero de li 24, 16 mezi capiteli quali vano



Parma. Chiesa della Madonna della Steccata. — L'esterno.

Al di sopra, una loggia di ricorso avrebbe coronato insieme ad un cornicione robusto con mensole aggettanti, i quattro nicchioni sporgenti dalle torri.

In questo particolare occorre fermarsi con speciale attenzione perchè i passati studiosi credevano ideata la loggia o corridoio da Gian Francesco Zaccagni nel 1524; e non furono concordi rispetto al luogo dove il corridoio avrebbe dovuto collocarsi.

Il Ronchini afferma che doveva girare un parapetto a colonnette « sopra il cornicione esterno della chiesa (1); una chiosa moderna aggiunta alle carte della Steccata ed il Pelicelli lo credono interno « sopra la cornice della grande cupola » (2). Le note riprodotte in appendice non lasciano dubbio che la loggia si doveva svolgere allo esterno e precisamente intorno alle absidi perchè il cornicione che la coronava era limitato a queste, per una lunghezza di braccia 160 o 170 (3), laddove le altre membrature destinate a cingere anche le torri si calcolavano oltre 280 braccia.

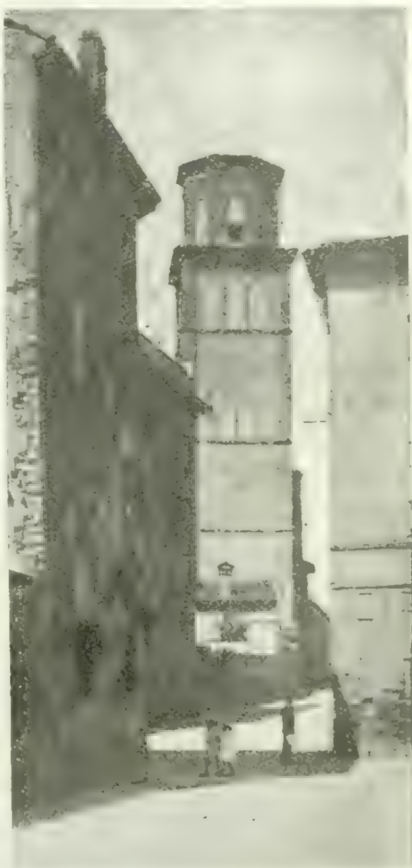


Fig. 23. — Bernardino Zaccagni. Campanile *Parma*, S. Francesco.

Il dicromismo, secondo appare dalle note, doveva ripetersi nelle finestre monofore con gli stipiti e gli archi a semicerchio in mattone alternato nelle basi, nei capitelli e nella chiave degli archi stessi, con la pietra veronese. Sembra che le finestre dovessero essere in numero di quarantotto (4), eccessivo invero anche se molte di esse destinate alla loggia; e il numero rimarrà invariato in una relazione che Antonio da Sangallo il giovane fece nel 1526. Non così quello degli occhi che da ventiquattro — tanti se ne erano pensati — si ridurranno a otto per la sola cupola; onde è da suppòrre che gli altri fossero destinati ad interrompere il fregio delle absidi o nicchioni. Un documento accenna all'ornamentazione interna con pietre veronesi: quello che rammenta dodici modiglioni destinati a chiudere gli archi frontali delle absidi e gli arconi che li precedono. Ma altri utili appunti possono essere scom-

in li cantoni de li nichioni; l' « architrauo » sopra i capitelli « che volta intorno a la suddetta fabrica; il cornicione; le cholone del choredore » con basi e capitelli; « il cornisone » di coronamento sopra le predette colonne detto poi il « chornisone grando », « quallo va con li modioni circonda intorno a li quatro nichioni »; 204 modighoni; 96 basi per le finestre [illegible], 24 occhi « per la luce »; le mensole che all'interno « vane in mezo a li archone n. 12 ».

(1) Ronchini, *op. cit.*, pag. 180.

(2) Pelicelli, *op. cit.*, pag. 3.

(3) V. Append. *P*, doc. 41.

(4) Sono incerti gli appunti relativi ad esse. Nel ricordo che si fa dei loro stipiti o *pilastri* vengono enumerate novantasei basi le quali impiegandosi in numero di due per ogni monofora, indicano che le finestre dovevano essere quarantotto.

parsi e lo stesso elenco dei *lavoreri* che sembra il più completo è lacerato in parte vietandoci così maggiori conoscenze.

Ad ogni modo, all'interno, la pietra doveva usarsi (come in realtà avvenne) per le sole basi ed i capitelli, sembrando più opportuna e più corrispondente ai gusti del tempo una decorazione pittorica che alla luce riposata, piovente dalle finestre sortiva una calda fusione di tinte, mentre all'esterno, l'effetto si voleva raggiungere coi contrasti di colore.

Ma pare che, oltre un partito ornamentale pittorico, si vagheggiasse una serie di cappelle interessanti l'icnografia stessa dell'edifizio. A tergo di un elenco di opere del 13 ottobre 1522, sono segnate le membrature che occorrevano per otto cappelle delle quali si parla di proposito in due memorie dell'anno successivo. Da queste si ricava che le cappelle erano di forma semicircolare e che due di esse si stavano eseguendo da Bernardino Zaccagni e le sei rimanenti da altri muratori (1). È certo che dovevano avere un aspetto architettonico sebbene oggi — poichè s'interruppero durante la costruzione — non sia facile immaginarlo con chiarezza.

In qual parte della chiesa si edificavano? Sarebbe logico pensare che fossero internate nei muri delle torri se non ricordassimo che la deliberazione dei maestri parmigiani nel 1521 stabiliva la chiusura completa delle torri stesse. Ed allora bisogna credere che fossero sprofondate nei nicchioni od absidi fiancheggiando — in tre di esse — le porte che ivi si aprivano nel mezzo. I provvedimenti presi a loro riguardo nell'adunanza del 20 agosto 1525 della quale faceva parte il Correggio, danno parvenza di verità all'ipotesi. Fu concluso difatti di « tor via quelli ote nigiate picholii et tirar il muro grosso per il suo drito et serar bene dito muro soto a li archi mestri et in lo dito muro cauarge doue finestre belle per dar luce a la dita giesia con le due colone de marmor vironixe composite con li soi ordine che son necessari a simile opera » (2). Si alludeva alle bifore aperte nei nicchioni che furon sostituite quasi subito alle cappellette dello Zaccagni perchè nel parere del Sangallo già citato, sono accennate « le capelete leuate doue se fanne adeso le finestre » (3).

Teniamo dunque presenti due particolari sfuggiti sino ad ora, nella storia della Steccata, utili per seguire la personalità artistica di Bernardino da Torchiara. Il modello da lui ideato — in collaborazione col figliuolo — nel 1521, era una croce greca con cupola, incassata fra quattro torri chiuse. Sulle absidi — di cui tre forate da porte — correva all'esterno un giro di logge; all'interno, nel loro spessore, s'incassavano piccole cappelle a semicerchio.

Ciò posto, si può proceder più spediti nel seguire le fasi costruttive ed i cambiamenti che dal primo concetto, derivarono all'edifizio.

Una parte delle pietre bianche ordinate a Verona « per li hornamenti de la fabrica » furon condotti da Brescello (dov'eran già stati depositati) nel 1523 e nel 1524 (4).

In quest'anno, dal 23 aprile al 7 novembre, senza interruzione si succedono le note di pagamento ai maestri, cioè ai muratori, dei quali fa parte Bernar-

(1) Appendice *F*, doc. 43-44.

(2) Appendice *F*, doc. 48.

(3) Appendice *F*, doc. 54.

(4) Dal 24 aprile al 6 agosto 1523 e quindi dal 24 settembre sino al 22 febbraio dell'anno seguente. Arch. Costant., carte cit., vol. II.

dino e talora con lui, il figlio Gian Francesco. E di frequente appariscono con essi, i lapicidi intenti a scolpire le sagome da porsi all'esterno o preparate per la decorazione interna (1). Nominato come « Ioan Francesco taiaprede » appare, per la prima volta il 7 aprile, il figlio di Antonio d'Agrate, che riuscirà a sbarazzarsi degli Zaccagni e ad imprimere alla Steccata un'impronta decorativa totalmente nuova (2). Egli gode quasi subito della fiducia dei Fabbriceri ed il 26



Fig. 24. — Porta interna — *Parma*, Vescovado.

luglio è mandato a Verona a restituire a Don Nicola piacentino 20 ducati di oro che questi aveva anticipato a Paolo da Porlezza che provvedeva le pietre (3).

Nel 1524 appunto, gli Zaccagni subiscono le prime traversie. Si doveva decidere intorno alla esecuzione o meno della loggia. Il d'Agrate s'oppose ben

(1) Fra gli scalpellini [illegible] sono aggregati ad essi anche i fabbri [illegible] si menzionano Marchino, Girolamo, Bartolomeo, Ludovico tutti denominati *scapellini*. L'ultimo è saldato « de suo lavorerio de li capiteli de preda de Seravala » il 13 gennaio 1524, con L. [illegible] S. [illegible] Questi capitelli dovevano servire nell'interno perchè nessun macigno (tale è la qualità di quelle pietre) fu posto in opera al di fuori della chiesa. Da Serravalle — un paese dei colli parmigiani — s'erano portate in aprile pietre da lavorarsi. Tutte queste notizie si ricavano dal vol. III delle carte della Steccata nell'Arch. cit.

(2) È ricordato in partite del 7 aprile, del 9 e del 21 maggio, vol. III cit.

(3) Libro III cit. Il Pelicelli, *op. cit.*, p. 2, riferisce la notizia senza la data.

sapendo di trarre maggiore effetto con i suoi intagli decorativi, di quello che i Torchiara non avrebbero potuto con la bella disposizione di masse architettoniche. Quello che avvenne è noto per il chiaro racconto del Ronchini: si scelse come arbitro un certo Priore di Brianza che aveva avuto parole di lode per un modello senza loggia del d'Agrate. Presso di lui si recarono con disegni Gian Francesco Zaccagni e Marcantonio Zucchi, e dopo quel colloquio pare che cambiasse opinione. Nella relazione dello Zucchi, che qui abbiamo riprodotta, si propone di fare i corridoi i quali non avrebbero importata molta spesa perchè « di roba secundo che la vene da la fornasa così greza » (1) e se, alla peggiore ipotesi, si fosse voluto abbandonare questo concetto, si propone di accogliere un altro disegno di Gian Francesco Zaccagni. Ma i corridoi erano giustificati da ragione costruttiva « ch'el non saria il caricho eguale » ed estetica chè « la dicta fabricha averia del nano ».

Non ostante queste ragioni, i Fabbriceri non si persuasero; la lotta continuò e il d'Agrate ne uscì vittorioso. Ma gli Zaccagni non si ritirarono senz'altro, umiliati della decisione, come si è creduto. Lo Zaccagni iuniore aveva ordinati 4000 mattoni per la loggia che, non bagnati, andarono a male (2); e Bernardino pur avendo dichiarato di non continuare a tagliar la loggia o corridoio già cominciato nel 1524 e di attendere esclusivamente al cornicione, fece precisamente l'opposto; mentre « era di necessità prima tagliar lo cornisone prinzipiato et provveder in alzar la giexia et altre spense più necessarie et utille a dita fabrica » (3).

V'era dunque una infrazione dei patti a torto e a danno dei Torchiara che non volevano darsi per vinti. Nell'edifizio cominciavano intanto ad apparire alcune lesioni dalle quali ne sembrava compromessa la stabilità, e costituivano un nuovo argomento bastevole a licenziare gli Zaccagni. Invece durante il 1525 questi tirarono innanzi la fabbrica ed elevarono una delle grandi volte a botte della croce, ma alla fine dell'anno furono licenziati senza essere retribuiti dell'opera loro. Ce lo dice un atto interessantissimo del 26 aprile 1526, il cui contenuto sfuggì ai passati studiosi. Bernardino, chiamato architetto o muratore di Parma, comparve nella chiesa degli Eremitani innanzi agli arbitri e lamentò di essere stato ingiustamente licenziato insieme al figlio ed ai suoi uomini, e di aver già intentata una lite contro i deputati alla fabbrica della Steccata; ma poi finì col convenire che per evitare spese si accordava, a nome anche di Gian Francesco, a fare il saldo d'ogni suo avere con lire 14 (4). Già il 7 aprile Maestro Bernardino Da Erba e Alessandro Chierico avevano notato per conto della Confraternita il materiale di proprietà degli Zaccagni conservato presso la fabbrica, ma solo il 19 giugno questi furono liquidati (5).

(1) Sembrerebbe che tutta la loggia dovesse esser di terracotta anche nelle colonne e nei capitelli contrariamente a quello che era stato pensato nel 1522.

(2) Risulta da notizie del 7 aprile 1525 raccolte nel III volume. Cfr. RONCHINI, *op. cit.*, pag. 181 e PELICELLI, *op. cit.*

(3) Appendice *F*, doc. 47. Lettera ai Fabbriceri dei nove deputati alla fabbrica, in data 6 maggio 1525.

(4) V. Appendice *F*, doc. 52. Una nota autografa di Bernardino in cui è dichiarato quel che egli pretendeva, riproduciamo in Appendice, doc. 50.

(5) Rogito Pirani cit. da RONCHINI, pag. 181, nota, e PELICELLI, pag. 3. Nelle carte della Steccata (vol. IV) risulta che i fabbriceri adunati il 17 maggio, ordinarono al massaro di dare a Bernardino lire 17, s. 8 e d. 6 imperiali. Cfr. Appendice, doc. 53 Per la compilazione dell'atto pubblico, fu prorogato al giugno il pagamento.

La vera ragione di così rigoroso trattamento va ricercata principalmente nelle lesioni che nella nuova chiesa si erano verificate e che screditarono i due costruttori presso i Fabbriceri, forse abilmente montati da Gian Francesco d'Agrate. Era la stessa causa per la quale il 26 agosto 1525 si chiamava un consiglio di Maestri, fra i quali figura il Correggio, a deliberare sulla statica dell'edifizio. Fu concluso di toglier le otto nicchiette interne, delle quali più sopra discorremmo, e tirando su « per il suo dritto », cioè secondo la sua linea, il muro grosso, di porvi due bifore con colonne di marmo veronese; di consolidare ognuna delle quattro torri con telai in ferro; di mettere in ogni nicchione o abside una grossa catena; di chiudere i due uscetti nei piloni maestri verso l'altare, di disporre il coro nel nicchione di fondo (il coro era certo destinato a star nel centro della chiesa, sotto la cupola) fino ai suoi piloni in mezzo ai quali doveva sorgere il simulacro (1); di chiudere, infine, due delle tre porte sui nicchioni, lasciando solo quella di rimpetto all'altare (2).


Fig. 25. — Finestra — *Parma*, Palazzo Lusignani.

Della decorazione esterna a logge non si parlava ormai più. Il d'Agrate cominciava a trionfare definitivamente, essendo a lui ed al Porlezza commesse le bifore e gli altri ornamenti esteriori. Alessio Tramello da Piacenza, venuto a Parma per la fabbrica di S. Paolo, e un Giovanni da Mantova, confermarono come saggissime le deliberazioni prese. Non così Antonio da Sangallo il Giovane, che trovandosi a dirigere nel 1526 le fortificazioni della Cittadella, diede un fiero parere (29 aprile) nel quale si sottoscrisse, con legittima ambizione, architetto della Fabbrica di S. Pietro, ed affidò allo Zucchi di dar buona forma ad un suo disegno della cupola e dei piloni (3). Egli sostenne che le porte non dovevano chiudersi « perchè così vole lo ordine de lo edificio » (4); propose di trasformare in cappelle le due torri di rimpetto all'altare, in sacrestie quelle che lo fiancheggiano e criticò la fascia sull'intradosso

(1) Il Correggio, Iacopo Filippo Gonzate e Marco Ant. Zucchi furono incaricati di far disegni dell'altare. Nessuno di essi è, pur troppo, conservato. E l'altare venne eseguito assai più tardi da Gian Francesco da Grate su di un suo disegno che pubblichiamo alla fig. 32.

(2) Appendice *F*, doc. 48.

(3) Il disegno è perduto.

(4) Più tardi, dopo la morte del Peruzzi (1536), a proposito di S. Pietro, l'architetto fiorentino era di altra opinione e per Paolo III faceva nel 1538 un modello in legno della grande basilica, a croce latina.

dell'arcone, già voltato dallo Zaccagni perchè troppo larga (1). I suoi consigli furono — lo vedremo — in parte ascoltati; intanto però si erano iniziati i lavori suggeriti dai maestri del 1525, smantellandosi le nicchiette e facendo in luogo loro le bifore.

Ma chi successe agli Zaccagni? Della parte decorativa continuarono ad occuparsi lo Zucchi ed in ispecie il d'Agrate; della costruttiva vari maestri fra



Fig. 26. — Giorgio da Erba e G. Francesco d'Agrate
Libreria del Duomo, *Parma*.

i quali figura per primo Alessandro Chierico. E dobbiamo seguir sino all'ultimo — sebbene più brevemente — le vicende dell'edifizio innanzi di studiarne lo stile in rapporto all'architetto che illustriamo.

Il 5 gennaio del 1526 quei muratori si obbligavano a tagliare tre arconi « de la sorta et modo se aritroua esere quello che ora è posto in opera a la capela de la Madona » (2). La notizia è preziosa perchè ci rivela che nelle pro-

(1) Appendice *F*, doc. 54. Fu citato dal Ronchini, *op. cit.*, pag. 183.

(2) Arch. Costant., vol. IV. I maestri furono: Alessandro Clerico, Gian Giacomo Ramiollo, Giov. Andrea Cortesso, M. Donato Becho, Giov. Francesco Bondano. Essi promettono, fra altro, di tagliare anche « tuta la quantità de le gole rouerse vano intorno a la bancha (*sic*) qualle è supra a lo cornisono di saxo veronisio de fora via. Et dicta gola debe eser precise de la sorte et modo se troua eser quella poch'a mostra che al presente [è] in opera posta supra al cantono verso la piaza ».

Furono ceduti per la fabbrica nel 1525-26 i ruderi del monastero di Capo di Ponte, dagli Umiliati. Affò, *Storia*, vol. III, pagg. 160-161. E per rischio d'interruzioni a causa di lavori per le fortificazioni si scrisse nel 1526 al Guicciardini, luogotenente del Papa, di potersi valere della propria fornace. V. in particolare nel Ronchini, *op. cit.*

porzioni e nelle forme dell'edifizio fu fedelmente seguita la traccia data da Bernardino Zaccagni.

Il 13 febbraio 1527, si misuravano due arconi già fatti (1), ed entro tempo non lungo è da supporre che anche il quarto mancante, fosse voltato e compiuto. Si doveva intanto dare una sistemazione alla parte inferiore delle quattro



Fig. 27. — Giorgio da Erba e G. Francesco d'Agrate. Chiostro di S. Paolo, *Parma*

torri e seguendo il consiglio di Antonio da Sangallo, se ne fecero quattro cappellette ottagone (2). Una, venne fondata per volontà di Sforzino Sforza, cugino di Francesco II duca di Milano e signore di Castellarquato. Nel 1527 egli nel suo testamento dettato in Lodi, legava 3000 scudi alla Steccata che,

(1) Arch. Costant., vol. IV. Uno scartafaccio cominciato nel 1525 ed incluso nel vol. III, riferisce al 1526 e al 1527 l'acquisto di quadrelloni per le volte degli archi e di gole rovesce e quadrelloni per voltare le absidi.

(2) Sopra le quattro cappelle, sono quattro camere quadrangolari coperte da volte lunettate a schifo, sorrette da peducci scanalati di foggia simile ad alcuni del Monastero di S. Giovanni ed a quelli nell'interno di S. Michele di Porta nuova, chiesetta costruita ai primi del sec. XVI.

fra gli altri obblighi, doveva assumersi quello di costruire una « Capella seu altare con tumulo conuenienti ». Le altre furono edificate in seguito e foggiate su quella (1).

Contemporaneamente si pensava alla decorazione esterna per la quale si presero a Canossa e a Brescello pietre (2), a Verona marmi. Ferveva nel 1529-30 l'opera per provvedere i materiali destinati alle finestre delle torri ed alle bifore dei nicchioni (3) e ad ornar le porte interne (4). E subito i decoratori cominciarono a lavorare.

Il 27 maggio 1529 Paolo Sammicheli da Porlezza si assumeva l'esecuzione di quattro finestroni doppi (usando per le colonne, la pietra bianca di S. Ambrogio in Valpollicella e per le chiavi, il marmo rosso veronese), nonchè di quattro finestre piccole per le torri (5). Poco dopo (10 giugno) il da Grate imprende a costruire sei finestre marmoree, quattro delle quali nella torre della cappella Sforza e due in quella del conte Guido da Correggio (6). Nel 1530 i due scultori promettono (9 maggio) di fare insieme sei porte (interne) e quattro finestre nelle torri dell'oratorio per duecento scudi (7).

Mentre si allogavano e si eseguivano con intensa sollecitudine gli abbellimenti, non s'era arrestata la costruzione. Il 7 marzo 1530 « Maestro Alessandro Chierico cappo de' muratori in la fabrica », Giovan Francesco Bondano e maestro Giovanni Resano (forse reggiano) convengono « de tagliare l'architraue et cornisono de quadrello secondo le sagome li serano date, vano alla cuppula e in la detta fabrica dentro » (8). Si trattava di voltar la cupola per la quale Bernardino Zaccagni non poteva dare più suggerimenti e consigli. Essa è dunque una concezione estranea alla sua arte, come ci persuaderemo da un esame stilistico. Ma, per continuar nella storia dell'edifizio, l'opera muraria proseguì intensa nei due anni successivi, parallela al rivestimento decorativo

(1) Del monumento Sforza allogato al Da Grate, non è da dire in questo studio. Le vicende per le quali assunse la forma attuale soltanto nel 1536, furono lucidamente esposte dal Ronchini, *op. cit.*, pag. 187-188.

(2) Arch. cit., vol. IV. Trasportavano le pietre digrossate, specialmente un Antonio Moreno di Canosa e Soncino Girardano.

(3) Un lungo carteggio fra Paolo di Porlezza e la Steccata dal 1529 al 1536, dimostra come questo scultore si occupasse di provvedere i marmi veronesi portati di poi a Brescello (Arch. Costant., Carte della Steccata, vol. IV). Qui in genere Gian Francesco da Grate riceveva i marmi che non erano subito condotti a Parma. Una nota dell'11 febbraio 1530 dice: « Spesa [di lire 15] per andare a Bersello a reponer li ornamenti delli finestroni quali ha fatto Maestro Paulo de Porlezza in loco atto che non se rompessero ».

(4) Il 15 marzo 1530 un Giovanni Peloso andò a Brescello « per cavar fuori dalla sabbia le pilastrate van alla porta della capella del sig.re Sforcin nel nichion di S.to Ioseph ». E l'11 novembre tolse dalla sabbia un pezzo di pietra « da piedistallo grande » (Arch. e carte citate, vol. IV). Com'è noto, il nicchione di S. Giuseppe è quello al nord, un tempo decorato dal Rondani di un'immagine del Santo. Ora è detto del Rosario.

(5) Rogito Del Bono. Cfr. anche Ronchini, *op. cit.*, pag. 186, e Pelicelli, *op. cit.*, pag. 4. Il Sammicheli che vedemmo occupato per la Steccata sin dagli inizi della fabbrica, è citato dallo Zani, *Enciclopedia*, vol. XIII, pag. 105, come parmigiano.

(6) Rogiti Del Bono riguardanti la Steccata in filza separata nell'Arch. Notarile. Il d'A. riceve scudi 17 d'oro che le sono anticipati, e per questa anticipata soluzione si obbliga in solido, per l'adempimento del contratto, la moglie di lui Caterina Ghirarduzzi.

(7) Arch. e carte precedenti. Nello stesso giorno ricevono 100 scudi per prezzo del trasporto da Parma a Brescello, dei marmi destinati alle sculture della Steccata.

(8) Arch. Costant., Carte della Steccata, vol. IV.

delle grandi pilastrate interne (1). Tanto intensa che Paolo da Porlezza e Francesco d'Agrate, finite le finestre e le porte, nel ricevere il saldo di esse e dei lavori di scultura (i capitelli dei pilastri interni) con atto dell'8 febbraio 1532, pattuiscono, per 1100 scudi d'oro, d'inghirlandare la cupola con una loggetta ad arcate tonde e colonne ioniche (2).

Gian Francesco d'Agrate principiò a mettere in opera la decorazione il 4 maggio 1532 e la finì il 9 dicembre 1534 (3) usando il biancone di S. Giorgio in Valpollicella e il rosso veronese soltanto per le chiavi degli archi ed il fregio. L'anno di poi riceveva vari pagamenti « a far la lanterna supra il tegurio seu cuppulla » (4) in marmo rosso a lunghe arcatine tonde divise da pilastrini entro cui si profilano lesene sottili, finite con capitelli compositi. Su disegni del d'Agrate stesso si commise il 6 luglio la copertura in piombo ed in rame della cupola e della lanterna (5), la quale non dovette durar molto se altri si obbligava, quattro anni più tardi, con patti minuti, di farla in piombo (6). Eseguito qualche lavoro di rifinimento (7), la chiesa era compiuta nel 1539 e il 24 febbraio veniva inaugurata solennemente dal cardinale legato Giovanni Maria del Monte, il futuro papa Giulio III.

Ma l'interno era ben lungi dall'assumere la festività esuberante data oggi dalla sua decorazione. Solo il Parmigianino (fra il 1531 e il 1539), dopo liti con la Confraternita, che angustiarono il suo spirito inquieto e randagio, aveva dipinto fra i rosoni della volta maggiore le snelle figure delle Vergini. Più tardi (1541-42) l'Anselmi, seguendo un disegno confuso e pletorico di figure dato da Giulio Romano affrescò il catino dell'abside di quella volta (8). E quindi l'Anselmi stesso (1548-54), Girolamo Mazzola (1553-67) (9) concorsero ad ornare i rimanenti nicchioni, Bernardino Gatti (1560 oltre il 1566), la cupola ed altri (10)

(1) Sopra a tutto durante il 1532 sono registrati spesso i carri di calcina, marmi, quadrelli e quadrelloni per la cupola; e frequenti si ripetono le partite per Alessandro Cherico e per Giov. Francesco suo figliuolo (Carte citt., vol. V). La rivestitura dei piloni e mezzi piloni interni si affidò con patti del 14 maggio 1530 (vol. IV) a Soncino Girardano, che provvide anche cimase di coronamento e modiglioni o — meglio — conci per la cupola sino al 1533, portando le pietre da Serravalle (vol. IV e V).

(2) Rog. di Bened. Del Bono all'Arch. Notarile contenente i patti relativi, ricordato da Ronchini, *op. cit.*, pag. 189 e Pelicelli, *op. cit.*, pag. 4.

(3) Ronchini, *op. cit.*, pag. 189. Nel 1532 s'iniziano anche i lavori in ferro per consolidare e tener bene stretta la compagine architettonica e nel 1534, temendosi forse del peso dei marmi, si cerchia la base della cupola.

(4) Vanno dal 15 maggio al 24 luglio. Arch. cit., vol. V.

(5) Cipriano Bonelli prese insieme ad altri, l'allogazione. Rog. del Bono all'Arch. cit. in Ronchini, *op. cit.*, pag. 189.

(6) Il 3 ottobre 1539 Carlo Sabadini da Reggio, si obbliga di coprir la cupola entro il mese d'ottobre « secondo il disegno del modello interzato exposto per lui ». Rog. del Bono cit. da Ronchini, pag. 190, n. 1. Nel 1541 la copertura venne di nuovo riparata.

(7) Il 22 giugno 1537 fu convenuto con Bartolomeo Zandeguidi maestro di legname di eseguire i telai delle finestre (Rog. del Bono) per i quali nel settembre si allogavano quattro vetrate a Maestro Domenico da Mantova, Ronchini, *op. cit.*

(8) Il Ronchini fa — con molta esattezza — la storia dei rapporti fra la Steccata ed il Parmigianino ed in genere di ogni altra ornamentazione pittorica *Op. cit.*, pag. 190 e segg.

(9) L. Testi in *Bollettino d'Arte*, a. II (1908), n. 10.

(10) Il Parmigianino Gio. Maria Conti ed il bolognese Andrea Seghizzi attesero ai chiaroscuri dei piedistalli nel 1668-69. In tale occasione si ridorarono anche i capitelli che sormontano i pilastri. I monocromati dei pilastri della capp. dipinta da Gir. Mazzola sono assai anteriori (1568) di Mercurio Baiardi. Ronchini, *op. cit.*, pag. 206, n. 4 e Testi, *Parma*, pag. 111.

nel tardo seicento, i pilastri di monocromati che conferiscono lo stesso effetto quieto e sobrio che ammirammo in S. Giovanni Evangelista.

La Steccata odierna presenta — all'esterno — aspetto ben diverso da quella che inaugurò il Cardinal del Monte. Un'idea abbastanza chiara di essa, ci offre una tarsia (fig. 21) del bel coro di S. Giovanni Evangelista, eseguita da Gian Francesco e Pasquale Testa (1). Soppresse le logge ideate dallo Zaccagni e le tre porte, e seguendo i concetti del d'Agrate, sui quattro tetti a doppio spiovente risalta la massa della cupola. Le torri, lasciate in tronco, si congiungono, mediante volute di ricordo albertiano, ai muri della croce e sia in esse che nei nicchioni si aprono le finestre ancor oggi visibili nella chiesa. Ma la tarsia non può dirci il caldo effetto coloristico del laterizio ocraceo alternato alle squillanti tonalità del biancone veronese che scherzava vivace sui basamenti e sulle trabeazioni, nelle porte e nelle finestre. Oggi, a traverso un intonaco gialletto insignificante che passa monotono su tutto, si deve intuire il carattere dell'insieme improntato a veneta giocondità (2).

Per breve tempo la Steccata si mantenne snella ed agile, isolata nelle sue quattro absidi rotonde. Per sacrestia serviva forse, secondo il consiglio sangallesco, la torre opposta alla cappella Sforza; ma, in tal caso essa apparve insufficiente perchè il 4 luglio 1542 su disegno di Gian Francesco da Grate s'imprendeva ad eseguirne una, dietro l'abside orientale dove si trovava il tabernacolo della Vergine (3). Nel 1546, si fece nel nicchione meridionale una seconda porta (4); oltre un secolo dopo, dietro la sacrestia, se ne aggiunse un'altra (5) che permise il restauro al quale attese il parmigiano Mauro Oddi dal 1698 al 1702. Egli aprì nelle pareti dell'abside orientale tre archi aventi come scenario di fondo, la prima sacrestia trasformata in coro ricco di stucchi. Altri continuarono l'opera (dal 1701 al 1732) innalzando un altare che completasse l'effetto (6).

(1) Già dicemmo che il coro di S. Giovanni fu allogato a Marcantonio Zucchi il 25 novembre 1512. Morto questi nel 1531, si diede incarico del suo compimento ai fratelli Testa ai quali attribuiamo la tarsia perchè essa riproduce l'aspetto che la Steccata assunse dopo la morte dello Zucchi: infatti la loggia della cupola — nella struttura in cui venne costruita — non può essere stata ideata innanzi il 1532. Come sole varianti tra la chiesa e il disegno della tarsia notiamo che su questa le proporzioni assumono aspetto più agile e snello e che la lanterna della cupola posa sopra un alto basamento che manca nell'edifizio.

(2) Tracce del dicromismo, riapparvero in una bifora nell'occasione di un recente restauro. I giuochi di colore, si ripetevano negli stipiti e negli archi.

(3) Ronchini, *op. cit.*, pag. 205. Tale sacrestia sebbene costituisse una brutta appendice non ingombrava totalmente una delle nicchie come si può vedere dalla elevazione prospettica di Parma del 1585 circa, conservata nel Museo. V. la riproduz. in Testi, *op. cit.*, tav. *A*, p. 128.

(4) Fu eseguita da Ambrogio di Baldassarre Volpì da Casal Monferrato aiutato da Girolamo da Reggio, Giovanni e Beltramo da Parma (?). Il nicchione fu rivestito di pietra portata in più di duecento carra, da Verona e fu trasferita quindi nella cappella di fronte, la Madonna miracolosa nel 1548. Ronchini, *op. cit.*, pag. 205.

(5) Fu benedetta il 23 marzo 1670. Ronchini, *op. cit.*, pag. 213.

(6) Prima l'Architetto Della Nave, poi Carlo Fontana e Giovanni Ruggeri (1723) successero a Mauro Oddi († 1702). L'altare, ornato di due statue di G. Giacomo Baratta da Carrara (1726-1732), ebbe l'immagine della Madonna. Fu chiusa quindi la porta del nicchione a mezzogiorno e tornò ad essere prospetto principale quello ad occidente. Altri altari di volgare effetto, ingombrarono i nicchioni e le cappelle. Cfr. Ronchini, *op. cit.*, pag. 211 e segg.

Fu divisato qualche anno fa di ridonare al monumento le caste forme di un tempo e l'arch. Collamarini ne fece un disegno inspirato alla tarsia di S. Giovanni Ev. Cfr. L. Testi, *Progetti di restauro al tempio di S. Maria della Steccata* in *L'Arte*, a. 1904, pag. 325.

mentre già l'Oddi stesso, all'esterno, aveva ornato l'attico di volute pesanti ed ampie, di goffe balaustre, di vasi decorativi e di statue in estatici atteggiamenti enfatici. Il seicénto scenografico ed il settecento frivolo devastarono così la fresca creazione cinquecentesca e vi dominano con aria di trionfatori.

Il tempo ha attenuato le tinte sfacciate ma non ne addolcì le linee esuberanti di moto: solo con occhio molto attento si giunge a ricompor nella mente l'aspetto originario della Steccata (1).

Compendiatane la lunga storia, collochiamo l'edificio al posto che esso occupa nello svolgimento dell'architettura del '500 e nella produzione di Bernardino Zaccagni (fig. 22). Prescindiamo per un momento dai particolari decorativi il cui stile studieremo più tardi: occupiamoci solo dell'elevazione architettonica. La pianta a corti bracci absidati di cui tre forati da porte (com'era in origine la Steccata) ripete un'icnografia messa in moda da Bramante col progetto di S. Pietro. Esempi caratteristici, con la Steccata, sono la Consolazione di Todi, il S. Biagio di Montepulciano, la Madonna di Campagna a Piacenza. Alla prima la nostra si avvicina per la terminazione semicircolare dei bracci; all'ultima pel concetto costruttivo della cupola che, in queste costruzioni emiliane, non muove come nelle altre due, dai muri di perimetro. Ma tali opere non sono da ricordare per esami comparativi; chiariscono la corrente di cui fa parte la Steccata; giustificano il suo « ordine » — come direbbe il Sangallo — opportunissimo per un santuario, inadatto per una gran chiesa come il S. Pietro; e spiegano perchè la nostra chiesa fu per lungo tempo attribuita a Bramante (2).



Fig. 28. — Gian Francesco d'Agrate.
Disegno pel monumento Montini.
Parma, Arch. Notarile.

Del resto un ricordo di uguale disposizione già si trova nella vecchia arte lombarda: la semplice pianta del battistero di S. Satiro che Bramante ben conobbe. E se tutti questi monumenti bisognava accennare per spiegarci l'icnografia della Steccata, per l'elevazione essa rivela i caratteri dell'arte Zac-

(1) La chiesa è circa m. 43 di lunghezza nella croce a bracci uguali, ognuno dei quali è lungo m. 13,13. Il coro aggiunto misura m. 16 di larghezza e circa 15 in lunghezza.

(2) Cl. Ruta, *Guida ed esatta notizia ai forestieri delle più eccellenti pitture di Parma*, ediz. di Milano 1780, pag. 58

cagnesca che — volta a volta — richiamammo. All'interno — che nelle proporzioni segue il primo modello come abbiamo visto — trionfano ancora le linee ascendenti per quanto più sicure che in S. Giovanni, più monumentali per le membrature robuste. E come in S. Giovanni il tamburo della cupola sarebbe stato troppo depresso qualora l'illuminazione fosse avvenuta per mezzo di esso.

Con savio accorgimento il Da Grate pose una fila di finestre nella cupola vera e propria, la quale se è un'incongruenza costruttiva, risolve bene il problema della luce e dà maggiore slancio ed aria alla callotta emisferica (1).

All'infuori della pianta e di qualche particolare (2) nulla è però del ritmico accento classicheggiante bramantesco nel nostro edifizio tuttora medioevale di proporzioni. Se si pensi poi che i quattro nicchioni avrebbero dovuto inghirlandarsi all'esterno di un giro di logge, vediamo che la fonte ispiratrice dello Zaccagni è sempre un monumento locale: il gran Duomo di Parma con le sue absidi poderose fregiate di gallerie (3). Un solo motivo, quello delle nicchie incassate nelle absidi non può ricercarsi a Parma. Col vecchio Zaccagni lavorava il figlio Gian Francesco che avrà pur suggerito idee personali ed essendo più giovane avrà seguito il movimento architettonico delle regioni confinanti. Le absidi del duomo di Pavia quali appariscono nel bel modello ligneo conservato in quel Museo dell'Opera, presentano un particolare simile al quale può essersi inspirato Gian Francesco. Ed abbiamo ragione di pensar ciò perchè — come vedremo — dallo stesso modello deriva un edifizio che a lui appartiene sicuramente.

I successori dei Torchiara si limitarono — o quasi — ad eseguire. Aprirono quattro cappelle nelle torri di forma ottagona imitando quelle diffuse dal Bramante e dai suoi seguaci in Lombardia; e le decorarono secondo uno stile che pur subisce varianti. La Steccata non ebbe dunque la chiara impronta zaccagnesca: all'esterno specialmente, veneta nei particolari, ha carattere incerto che si ravvicina a quello provinciale ritardatario delle absidi della Cattedrale di Como.

Edifizi minori.

Mentre Bernardino Zaccagni era intento ad edificare S. Giovanni Evangelista e la Steccata, altre minori fatiche lo tennero occupato. Il 15 luglio 1514 egli misurò il muro della chiesa intera ed i pilastri della facciata di S. Alessandro ed ebbe incarico dalle monache di quel monastero di continuare e finir la costruzione (4). A questa attendeva anche più tardi (5) e nel 1527 faceva il

(1) La stessa soluzione — frequente nelle cupole bizantine — si vede anche nel S. Marco di Veuezia donde, probabilmente il d'Agrate la trasse. Ed è la soluzione diametralmente opposta a quella usata da Brunelleschi e da Michelangelo che illuminano l'interno con occhi o finestre disposte intorno al tamburo.

(2) Un motivo di decorazione interna è lombardo: le lesene sostenute da alti stilobati s'inspirano alla tribuna bramantesca delle Grazie a Milano. Malaguzzi Valeri, vol. II, 1915, p. 88–89.

(3) È un concetto decorativo ripreso in Lombardia negli edifizi gotici ed anche in quelli della Rinascenza: basta pensare alla Certosa ed al progetto del Duomo di Pavia. Ma nel 1521, quando si fondò la Steccata, era pei lombardi un motivo già superato o per lo meno trasformato.

(4) Rog. di A. de Magistris cit. da Scarabelli Zunti in *Il diavoletto*, a. III (1872), n. 60.

(5) La fabbrica doveva esser già avanti nel 1525 perchè in essa (detta *giesia nuova*) s'adunano i periti della Steccata. App. *F*, doc. 48.

saldo completo d'ogni suo avere (1). Il piccolo edificio venne rimaneggiato nel '600 ed anche nella facciata cambiò aspetto per opera di G. B. Magnani. Lungo i fianchi della navata maggiore in cotto, ricorre un coronamento trabeato simile a quello di S. Giovanni Evangelista e continua nell'abside della stessa larghezza della nave, percorsa da pilastri che si abbinano dove i muri s'incurvano per darle la caratteristica forma a semicerchio. Nessuna novità

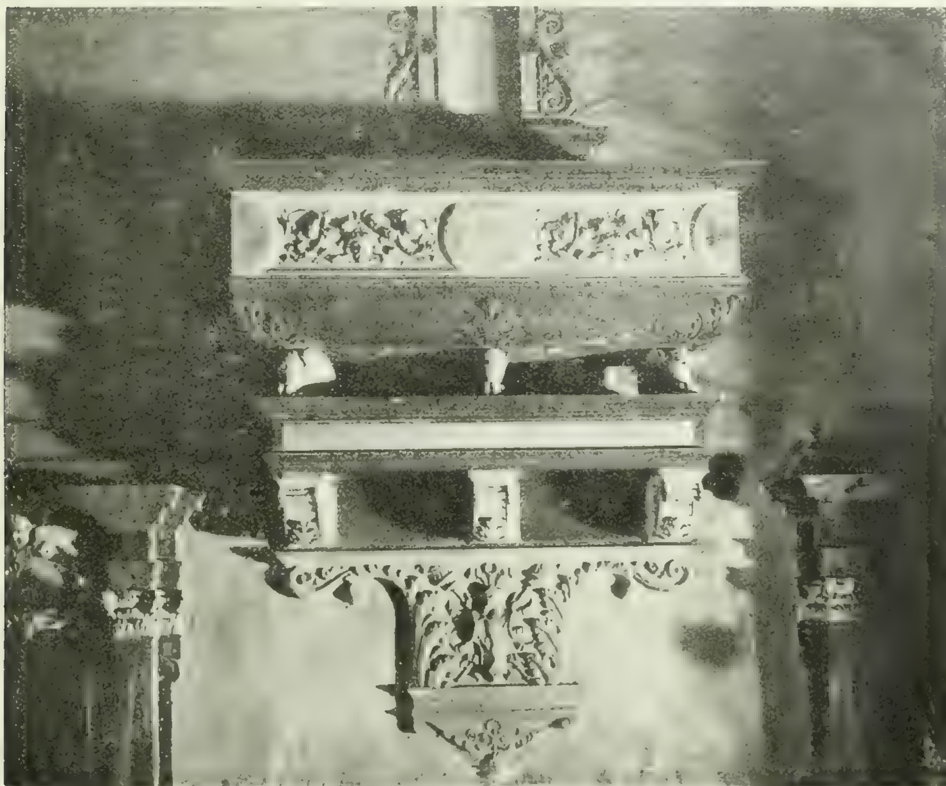


Fig. 29. Gian Francesco d'Agrate — Monumento Montini *Parma*, Cattedrale.

decorativa nella semplice chiesa; solo un più grandiosa disposizione nell'abside, mossa direttamente dai lati, senza risalti, degna del Cinquecento maturo.

Il nome dello Zaccagni si collega ad un altro edificio parmigiano: il campanile di S. Francesco alla cui costruzione si pensava già nel 1500 (2). Lo Zaccagni vi lavorò nel 1523 e più tardi dopo che fu cacciato dalla Steccata (3): esso può quindi considerarsi come l'ultima fatica dell'architetto e quella che forse meglio ne delinea il carattere perchè non mostra interruzione di tempo

(1) Parma, Arch. di St.; Monast. di S. Alessandro. Cassetto 3, fasc. 3. Da una copia più tarda si toglie la notizia: 1527, aprile 13. « Fini di Maestro Bernardino da Torchiara fatti al monastero di S. Alessandro circa alla Fabrica della Chiesa nova di detto monastero ». Nel cassetto 4 si conserva la pianta e l'alzato di pilastri d'angolo e di una colonna ionica relativi al rifacimento subito dalla chiesa all'interno durante il sec. XVII.

(2) Il 20 marzo gli Anziani concedono ai fabbriceri lire 125 imperiali per edificare la torre campanaria. Benassi, *Storia* cit., vol. I, pag. 120 nota.

(3) Pezzana, *op. cit.*, I, pag. 40, n. app. Dalle carte della Steccata, vol IV, sappiamo che un m. Jacopo muratore aveva ricevuto dal Torchiara una corda per portarla « alla fabricha de la tora de Santo Francesco de parola de predetto Maestro Bernardino ».

o intrusione di altri artefici. La mole quadrata si erge robusta, dritta nel suo paramento di cotto (fig. 23). Tenui ombre son date dai risalti angolari divisi orizzontalmente a tratti ineguali da strette cornici e da una trabeazione di coronamento che ha fini eleganze. Per ogni lato, interrompono l'uniforme muro severo, soltanto una bifora e una trifora (1), ad arco tondo come le finestrelle di Pedrignano. Al di sopra un corpo ottagono trabeato e percorso da monofore costituisce la cella campanaria. Così Bernardino si mantenne sino all'ultimo fedele alle sue tradizioni d'arte: nei particolari egli assimilò le forme eleganti della Rinascenza; per la qualità del materiale — il solo laterizio — e la costruzione, è tenacemente lombardo. La massa di quèsta torre dove le finestre s'aprono rare, ci ricorda quella simile del campanile della Cattedrale e se la cella terminale se ne differenzia, trova [illegible] ispirazione nell'[illegible] che sovrasta leggero però come un tempietto gotico — il Torrazzo di Cremona o la Ghirlandina di Modena.

Sembrandoci pertanto d'avere imparato a conoscere i caratteri essenziali delle opere dello Zaccagni, saremmo disposti a creder di lui quel poco che resta della chiesa cinquecentesca di S. Quintino. È un rettangolo costrutto di mattoni a tergo dell'attuale tribuna con finestrelle centinate a ghiera sporgente, nel fianco, come quella di Pedrignano, incluse fra contrafforti assai allungati; con un occhio nella testata divisa da quattro lesene magre. Il basamento con toro panciuto e squammato è identico a quello delle cappelle di S. Giovanni; la trabeazione che termina l'edifizio ripete nel soffitto del gocciolatoio il motivo a squamme, del chiostro dello Spedale. Con tali elementi stilistici, si può supporre che lo Zaccagni avesse cominciata la chiesetta o meglio la tribuna di essa, verso il 1512, anno in cui la badessa Giovanna Sanvitale commetteva allo Zucchi gli stalli del coro (2).

Accanto al vecchio chiostro di S. Quintino che già ricordammo in principio, restano poi due ali di un secondo chiostro composto rispettivamente di nove e di otto campate ad archi agili e leggeri, sovrapposti. Alcuni capitelli — hanno tutti struttura simile a quelli dello Spedale — portano uno scudo con lo stemma dei Sanvitale; dagli archi sporgono semplici ghiere; la cornice di divisione somiglia a quella del porticato aggiunto nella facciata dello Spedale. Anche per questo chiostro, il nome dello Zaccagni è suggerito spontaneo per la giusta comparazione che trova nelle forme degli edifizi da lui costrutti ai primi anni del Cinquecento (3).

Nel 1525 trovammo lo Zaccagni di nuovo occupato insieme al figlio Gian Francesco presso i monaci di S. Giovanni dai quali riceve pagamenti « a conto di la fabrica presa sopra di lui ». Non più certo per la chiesa ma — crediamo — per il secondo chiostro che è anche il maggiore, svolto per un qua-

(1) Alla bella torre decoronata furono chiuse quasi tutte le sue finestre.

(2) Il 20 aprile. Essi esistono tuttora e furono diminuiti per adattarli al coro attuale. S. Lottici Maglione, *op. cit.*

(3) Il chiostro dell'ospedale può essere ricordato come il più efficace esempio per confortare l'attribuzione. Sebbene i capitelli del nostro siano arcaicizzanti, le basi attiche senza foglie protezionali ci avvertono che esso non è anteriore agl'inizi del sec. XVI. E che durante il primo quarto di quel secolo, si lavorò nel monastero, lo sappiamo da un rogito di Gio. Balestra (Arch. Not.) dell'11 luglio 1525 in cui le monache risultano debitrici di l. 25 e s. 18 « per resto di robe da fornace [illegible] » dal 1 giugno 1524 al 7 marzo 1525, « alla fornace di messer don Peregrino Biancho per diversi bisogni del Monasterio ».

drilatero di sette arcate per otto alle quali sovrasta un piano con finestre ret tangolari, simili a quelle del primo chiostro, che si corona di timidissima cornice. Nessun nuovo progresso di struttura da quanto Bernardino aveva già espresso nella facciata dell'Ospedale, ma una maggior cura ornamentale nei tondi in terracotta sui pennacchi degli archi secondo il motivo che — inspirato al Bru-



Fig. 30. — Gian Francesco d'Agrate — Porta.
Parma, Steccata.

nellesco — si diffuse in Lombardia. I capitelli di rosso veronese come le colonne, non sono più arcaistici: hanno volute angolari che si muovono da un ovolo panciuto; ma non sono dello Zaccagni perchè la loro somiglianza con quelli delle bifore della Steccata rivela lo scalpello di Gian Francesco d'Agrate (1) o di qualche suo grossolano seguace.

Bernardino Zaccagni morì intorno al terzo decennio del cinquecento (2

(1) Difatti nel 1525 anch'egli lavorava — lo vedremo — pel monastero di S. Giovanni.

(2) In un atto dei 19 giugno 1529 in cui si ricorda Gian Francesco suo figlio, appare ancora vivo; in uno del 23 nov. 1531 (Rog. di Benedetto del Bono), in cui sono citati Don Girolamo e Benedetto, altri due figliuoli suoi, appare già morto. RONCHINI, *op. cit.*

È il momento di concludere intorno alla personalità di lui, dopo l'esame analitico delle opere tentato con la riesumazione di notizie coeve, allo scopo di legger chiaro sulla sua figura non solo per determinarla nei suoi valori ma anche perchè essa assomiglia un po' a tutte le personalità dei maestri di provincia che mediocri d'ingegno, sentirono gl'influssi dell'arte nuova.

Bernardino è un autodidatta poichè a Parma o nei dintorni trascorse la vita sua e nulla potevano insegnargli i muratori che v'esercitavano una rozza arte ritardataria. Sentì il Rinascimento attraverso qualche artefice venuto di fuori — in ispecie dalla Lombardia — e ne assimilò saltuariamente le forme decorative. Ma egli sentì sopra a tutto la grande arte romanica del Duomo con la quale trovammo continuo riferimento nell'attività zaccagnesca. Uno studio accurato sul Brunelleschi ha potuto dimostrare (e non ancora tutti i riscontri possibili si son fatti) che l'opera del grande maestro fiorentino si collega più al Battistero e ai monumenti romanici di Firenze che alle maestose rovine di Roma classica (1); altrettanto dobbiamo dire del minore maestro parmigiano; con la differenza che il primo — uomo di genio — trovò nell'arte alla quale si inspirò, fonte di nuove forme originali; il secondo consociò all'architettura romanica verticaleggiante di Parma, quelle nuove forme che gli giungevano di riflesso imperfette o snaturate. Sono ambedue artefici di transizione rispetto al luogo dove sono vissuti e rappresentano un fenomeno che potrebbe generalizzarsi per tutti i maestri di provincia. Lo studio attento delle loro opere porterebbe così a dimostrare che il Rinascimento dell'arte antica nel sec. XV è una vuota immagine dei dotti per quanto si riferisce all'architettura (2).

L'architettura del Rinascimento a Parma.

Lo Zaccagni — dicevamo — fu artefice di transizione per Parma ritardataria ma visse mentre all'intorno il Rinascimento s'era espresso con maturità di forme: a Mantova l'Alberti e a Milano Bramante avevano già segnata la via del Cinquecento. Non si può dunque supporre che egli abbia avuto seguaci; egli stesso anzi troppo primitivo, fu travolto nelle sue medesime opere da chi aveva superato, con maggior sensibilità d'assimilazione, il periodo di tirocinio. E si spiega così come la Steccata fosse trasformata nella sua intima struttura lombarda dalle sovrapposizioni venete di Paolo da Porlezza e di Gian Francesco d'Agrate.

(1) G. FONTANA, *Il Brunelleschi e l'Architettura classica* in *Arch. Stor. dell'Arte*, a. 1893, pag. 256.

(2) Oltre le notizie già riferite nel corso dell'articolo o trascritte in Appendice, altre se ne conoscono sullo Zaccagni e sono le seguenti:

1511, 26 giugno. — Assiste come testimone ad un atto « in celleria monasterii S. Johannis Evangeliste » ed è qualificato « mastro Bernardino de Turclara filio quondam Pauli (*sic*) vicinie S. Marie in Burgo Tascherii » (Arch. Not., Rog. di Bened. del Bono).

1512, 14 gennaio. — Appare testimonio ad un atto ed è questa volta indicato come « filio quondam Francisci » (Arch. Not., Rog. di Gasp. Bernuzzi.

1518, 20 aprile. — Apparisce come testimone e abitante nella vicinia di S. Odorico (Arch. Not., Rog. di Gal. Piazza).

1519, 28 ott. — È testimone (Arch. Not., Rog. di Franc. Pelosi).

1521. — Assume la costruzione di un palazzo nel castello di Gualtieri insieme a Stefano de Lottici (PEZZANA, *op. cit.*, I App. pag. 40, n.).

L'arte lombarda era penetrata in Parma coi maestri costruttori e ne segnalammo qualche esempio; l'arte veneta con gli scultori: il Pradesoli e l'anonimo cui si deve il sepolcro Montini nella Cattedrale. Seguace dell'arte veneta fu perciò a Parma un marmorario che seppe tutte le risorse per dare alla materia sottigliezze decorative, contrasti leggieri e raffinati di luci e d'ombra: il d'Agrate.

Sembrerebbe dunque errato il titolo di questo studio in cui è stato enunciato come pernio dell'architettura del Rinascimento in Parma, Bernardino Zaccagni, ove non si riflettesse che egli, pur non avendo creata una scuola, ebbe tanta forza in sè da dare sviluppo all'architettura della Rinascenza. Avanti di lui Parma aveva avuto rare e saltuarie espressioni d'arte che bandivano i nuovi concetti; con lui le venne un rappresentante *locale* di quell'indirizzo; dopo di lui, opere che hanno l'impronta ormai chiara e decisa dell'arte nuova.

Vediamole. Del palazzo Vescovile che conserva una forte torre laterizia del duecento, fu cominciato un restauro dal cardinale Alessandrino vescovo di Parma dal 1507 al 1509, anno della sua morte (27 marzo). Gli abbellimenti del sec. XVI vennero assegnati di recente allo Zaccagni (1). Ma lo Smagliati — il cronista contemporaneo che riscontrammo esatto nel riferire dei lavori in S. Giovanni Evangelista — ci dà qualche utile notizia su questo restauro. Nel 1507 (24 dic.) la facciata era finita d'intonacare (2). Sospeso il « risarcimento » per la morte del cardinale si ripresero i lavori per « stabilire il comenciato »; il 10 dicembre 1510 l'episcopio era già quasi finito; « e — conclude — fu fato per M^ro^ Pedro de Andrelino che stava in Codiponte » (3). Allo Zaccagni va quindi tolto il palazzo vescovile che invero nelle condizioni presenti, dopo un quasi totale rifacimento settecentesco, è un edificio quasi da trascurare. Non conserva infatti che il cornicione esterno a robusti modiglioni — da ravvicinarsi a quello dell'Ospedale — ripetuto in aggetti men sentiti e con minori ornamentazioni nel coronamento del cortile e varie porte nel cortile stesso e dentro il palazzo che possono credersi condotte dallo Zucchi aiutato dai due d'Agrate (fig. 24) (4).

A Parma esiste però il palazzo Lusignani in via Cairoli che può darci qualche lume sull'antico ordinamento di quello vescovile. Non conserva pur troppo che le finestre del primo piano e il cornicione finale (5). Questo si compone di varie membrature intagliate sempre in terracotta e modiglioncini divisi da formelle a rosoni come il coronamento delle cappelle di fianco della chiesa di S. Giovanni. Le finestre pure in cotto, sono rettangolari, limitate da candelabre ornatissime (fig. 25) su cui posa una trabeazione con gocciolatoio scanalato e nel soffitto a squamme secondo un particolare che trovammo frequente nello Zaccagni. Anzi per questo palazzo — tutto in mattoni e tenue negli aggetti — potrebbe pensarsi proprio a lui se ci fosse rimasto qualche altro sicuro esempio della sua architettura civile. È certo, come tutte le sue cose, di ispira

(1) Pelicelli, *Guida*, pag. 65; Testi, *op. cit.*, pag. 148

(2) In Benassi, *Storia*, I, pag. 150.

(3) In Benassi, *op. cit.*, pag. 192 e nota.

(4) Nel cortile alcune porte semplicemente sagomate portano nella mostra la leggenda Alex. card. de Farnesio. Una, il nome: er. corius. ep.s par. Una infine un leggiero fregio di esili tralci, con frutta e con nastri svolazzanti, emblemi religiosi e un'aquila nel mezzo.

(5) Ha finestre al terreno e nei due piani sovrapposti. Oltre le parti ricordate, tutto il resto è nuovo. Del cortile non resta traccia. Un grazioso cortile dei primi del 1500 con capitelli compositi e corinzieschi, adorni di stemmi, si conserva invece (sebbene restaurato) nel palazzo Bonelli in via XXII luglio.

zione lombarda non solo nel materiale ma anche nei particolari decorativi: le candelabre ripetono infatti un motivo a vasi alterni con ornati vegetali e busti umani, approssimandosi a quelle nel palazzo Fodri a Cremona (1).

Gian Francesco D'Agrate, che abbiamo visto succedere allo Zaccagni nella fabbrica della Steccata, cominciò ad esercitare l'arte del lapicida, e per questo, fu principalmente un decoratore. Accennammo già alle ragioni che non permettono d'attribuirgli il monumento Montini, fresco d'intagli e non dubbia creazione di scalpello veneto; certo però all'arte veneta fu inspirata quasi tutta la sua attività se si eccettui un qualche influsso dello Zucchi nelle prime sue opere. Nessuna di quelle conosciute è anteriore al 1514 (2) in cui il D'Agrate si impegnò di eseguire per lire 16 ognuna « le colone grosse e piccole della loggia con capiteli corintii e afuxolati, li fosti de le colonne secondo il modello » già dato da Giorgio da Erba della facciata della Libreria o scuola dei cherici del Duomo (3).

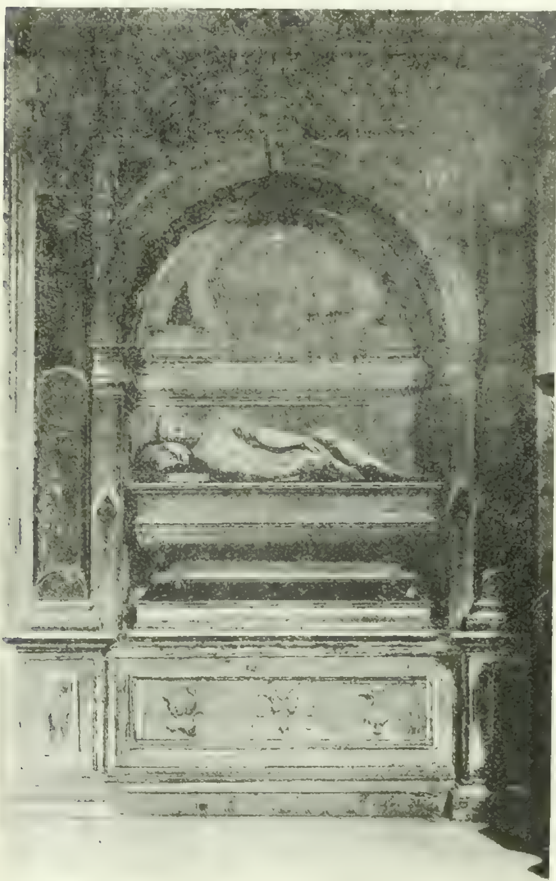


Fig. 31. Gian Francesco d'Agrate.
Monumento Sforza *Parma*, Steccata

Alla fine del sec. XVIII il leggero porticato che sovrapposto, fiancheggia la Cattedrale, venne chiuso; e nuovi restauri subì nel 1854 (4) ma l'agile succedersi degli archi, sebbene ingombro dai nuovi muri e appesantito da una brutta cornice, conserva armonia d' insieme e schietto carattere cinquecentesco (fig. 26). I capitelli in pietra di Serravalle su colonne della stessa arenaria, son corinzi soltanto al piano superiore; all'inferiore constano di foglie angolari sormontate da ovolo e volutine un po' aride ed

(1) G. GUSSALLI, *Il Palazzo Fodri a Cremona* in *Rass. d'Arte*, a. XVI, 1916, fasc. IV.

(2) Il 14 maggio come da rog. di Fr. Pelosi nell'Arch. Not., già noto al PEZZANA, vol. V, p. 116, il quale crede però a torto che i capitelli dovessero servire anche per il Duomo nel quale — in quel tempo — si lavorava. I patti conchiudono raccomandando che il lavoro si facesse « secundo la forma et modelo dato a li signori fabrichanti (Floriano Zampironi, Lattanzio Lalatta e Niccolò Bertani) più tosto meliorato che pegiorato ».

(3) Il 16 marzo dello stesso anno si era deliberata la costruzione della libreria e il 17 successivo se ne incaricava il Da Erba. PEZZANA, *op. cit.*, vol. V, pag. 166.

(4) In quel fabbricato, era la vecchia canonica la cui fondazione rimonta all'877, e un rifacimento nel 1038. Lo Scarabelli avverte che durante i restauri del 1854 si scoprirono « archi moreschi (?), finestre ogivali e alcuni dischi o tondi moreschi posti a misurata distanza sotto la grondaia dell'edifizio ». Dalla descrizione certo inesatta, sembra risultare che nella canonica s'era ripetuto l'effetto policromo con ornati geometrici che ravviva le absidi del Duomo.

eseguite con incertezza di fattura che è decisiva per togliere senz'altro al d'Agrate il bel monumento Montini. Per lo stile, il porticato si rivela del tutto differente dalle forme dello Zaccagni (1). L'alto stilobate, le proporzioni eleganti delle colonne e gli stessi capitelli fanno pensare ad una corrente artistica che dal Veneto si diffonde in Lombardia e in Emilia, in dipendenza della quale, Parma conserva un'altra opera: il bel chiostro del monastero di S. Paolo (oggi Scuola Normale) che lambisce con una delle sue ali la camera celebrata del Correggio e quella dell'Araldi. Esso ha forme identiche a quelle della Libreria tanto da doversi attribuire agli stessi artefici (fig. 27). Lo scultore si ravvisa nei capitelli compositi sempre in pietra di Serravalle e nei peducci terminati con volute e fregiati di tenui tralci fra nastri svolazzanti che ricordano, negli effetti delicati di chiaroscuro, le finezze ornative dell'Allegri. L'architetto, sebbene fedele alle stesse sagome, sembra che abbia dato più ampio respiro agli archi ed ingrandito, in proporzione, le membrature (2).

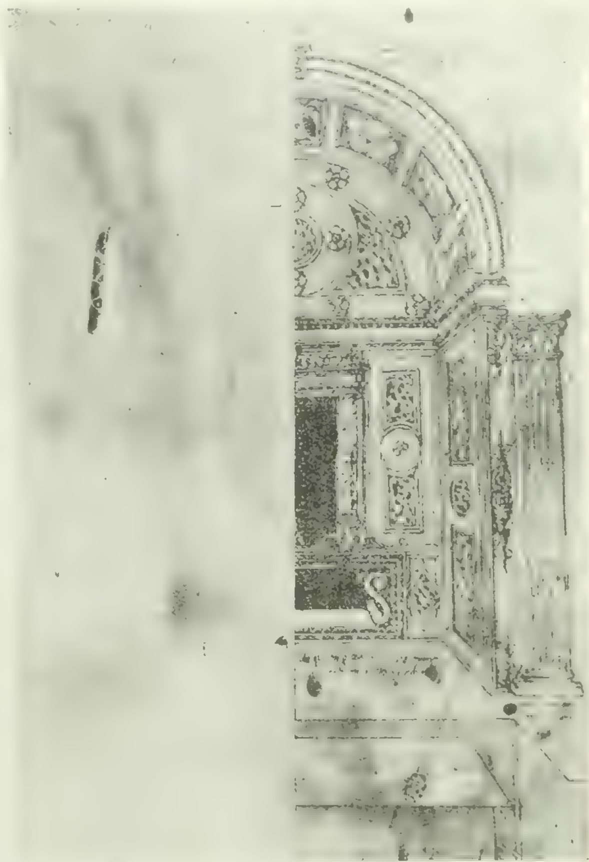


Fig. 32. – Gian Francesco d'Agrati
Disegno per l'altare della Steccata.
Parma, Arch. Notarile.

Vedremo più oltre come il Da Erba si modificasse a contatto di nuove correnti. Il d'Agrate, avanti di dedicare l'attività sua alla Steccata, eseguì, ormai pratico lapicida (3), il sepolcro di Don Vincenzo Carissimi nel Duomo di Parma, che egli promise il 12 aprile 1520 (4) di dar compiuto entro breve tempo. Unito

(1) PELICELLI, *Guida* cit., pag. 49

(2) Un lato del chiostro — in gran parte rimaneggiato — ad archi sovrapposti riproduce nelle proporzioni tozze e nei particolari (basi attiche con lingue protezionali; capitelli corinzieschi a foglie lisce) le stesse forme viste da noi nei chiostri di S. Sepolcro, S. Quintino ... È certo fatica di Antonio d'Agrate che nel 1507 ebbe incarico dalla badessa Giovanna Piacenza di provvedere nove colonne di marmo come quelle già in opera « ad pergollam portici predicti monasterii (Rog. 7 sett. 1507 di G. B. Bistocchi cit. dallo Scarabelli). Gli altri tre lati invece, uno a sette campate, uno a sei, presentano somiglianza di fattura e d'arte con la Libreria del Duomo. Ne consegue che il chiostro cominciato secondo concetti antiquati, venne ripreso secondo le eleganze del Rinascimento, e con l'intenzione forse di abbattere quel lato che, per il suo aspetto non concorda con gli altri. Alcuni capitelli cubici nelle camere dietro quell'ala attestano di un chiostro ancora più vecchio.

(3) Il d'Agrate eseguì forse anche le porte sobrie e corrette dell'appartamento di Giovanna Piacenza ed i camini nelle camere dell'Araldi (1514) e del Correggio.

(4) Arch. Not., Rog. di Galeazzo Piazza, cit. dal BENASSI, *op. cit.*, vol. V, 1909, pag. 34: Battista e Melchiorre del fu Antonio Carissimi, Alessandro del fu Ilario e Battista di Sisto, eredi de.

alla stipulazione, è un disegno a penna (fig. 28) in carta bambagina acquarellato di bistro, che ci mostra le differenze decorative fra progetto e monumento (fig. 29). La più notevole, di cui fa parola anche l'atto, consiste nel tabernacolo finale che sostituisce nell'opera la cimasa coi delfini affrontati ad un ornamento al quale sovrasta una croce. Lo scultore doveva farvi anche una statua di Cristo risorto, probabilmente non più eseguita a causa della poca



Fig. 33 — Gian Francesco d'Agrate — Cupola.
Parma, Chiesa della Madonna della Steccata.

perizia di lui nella figura umana: perchè il monumento Montini è soltanto un lavoro squisito d'arte decorativa al quale abbiamo voluto accennare servendo a

fu Vincenzo, canonico della Cattedrale, allogano per lire trecento imperiali « Io. Francisco de Ferrario filio Io. Antonii, nostre maioris ecclesia lapicidimus » il monumento del defunto canonico da porsi nella cappella di S. Agata. Per il Natale successivo, doveva esser tutto pronto ad eccezione dell'immagine del Crocifisso (*sic*) risorgente che lo scultore promise di fare in luogo della cimasa, per la festa della Resurrezione del '1521, immagine che Iacopo Filippo Gonzate, avrebbe ulteriormente indicata al d'Agrate. Secondo il contratto, il sepolcro doveva eseguisi in marmo di Carrara; nel disegno è invece specificato che lo sarebbero stati il Cristo risorto, due tabernacoli, il fregio dell'urna e le zampe su cui essa posa e la *tauola per le littere*. Tutto il resto in pietra veronese, come difatti si fece. Nel disegno seguono le firme dei contraenti; nella mensola che sorregge il monumento, lo scultore lasciò il proprio nome: IO. FRANC. DE GRATE F.

lumeggiare l'attività di Gian Francesco a profitto della Steccata. La foggia del sepolcro va connessa all'arte veneta della quale è un chiarissimo saggio il monumento Colla del Pradesoli. La decorazione consiste in un miscuglio strano di forme vegetali ed animali che trovano nel Veneto opportuni confronti (1) e sostituendosi — nella mostra della cassa funebre — ai simboli disegnati nel modello, assumono scioltezza e profondità di rilievo, quale si vede a Parma nella porta del Capitolo di S. Giovanni Evangelista. Questa, specialmente nella



Fig. 34 — Chiostro dell'ex Monastero di S. Giovanni — *Parma*

robustezza delle luci e delle ombre, nelle figure umane dalle vesti rocciose e nella esuberanza degli ornamenti, è lombarda. Per struttura invece è veneta come sono venete le due bifore che la fiancheggiano. Quindi se è possibile fare il nome dello Zucchi per il disegno, per l'esecuzione è opportuno menzionare Gian Francesco d'Agrate ed il padre suo Antonio cui spettano quelle parti — come il fregio della bifora a destra — condotte con durezza grossolana (2).

(1) Nel modo d'intendere il chiaroscuro della pietra con forte aggetto e con finezza di dettaglio che dà al marmo la pieghevolezza dell'argilla e nell'unione di tondi marmorei all'opera scultorea, appare evidenza di rapporti col fregio del monumento Della Torre in S. Fermo Maggiore a Verona d'Andrea Brioseo detto il Riccio (verso il 1516). Vedilo nel Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, Venezia, 1893, pag. 146.

(2) Esse furono scolpite senza dubbio dopo il 1508, perchè uno degli stipiti della porta ha un fregio di frutta e di fiori uscenti da una cornucopia, imitati dal sepolcro Montini al quale sono anche inspirati le proporzioni dello stilobate ed i capitelli. Il Pezzana, vol. V, p. 199, toglie dal Baistrocchi che Antonio d'Agrate lavorò i marmi del Capitolo dal 1507 al 1512, ma non si può trattare dei nostri, certo più tardi e di più sicura tecnica nei quali Antonio dovette avere parte secondaria. Il Testi, *Parma*, nel riprodurre le belle sculture, pag. 71, propone d'attribuirle allo Zucchi e a Gian Francesco, pag. 108.

Nel 1525 Gian Francesco D'Agrate era ancora a lavorar pei monaci di S. Giovanni ed eseguiva la porta del transetto, nella cui lunetta il Correggio dipinse il famoso S. Giovanni, che non è dunque anteriore a quell'anno (1). Il dicromismo delle pietre (biancone, veronese e arenaria di Serravalle) giuoca in quella porta ottenendo una gaia leggerezza veneta, poichè furono i veneti a valersi e ad abusare talora dei diversi colori dei marmi per ottenere vivaci effetti pittorici.

Alla Steccata, nei grandi capitelli esterni di biancone in gran parte del d'Agrate, corinzieschi o compositi, è chiara nella struttura l'inspirazione al monumento Montini; nelle bifore, a quelle del Capitolo di S. Giovanni sebbene gli ornati non siano più esuberanti e le loro proporzioni si avvantaggino in agilità e snellezza, mediante un soprassesto all'impostarsi degli archi. Paolo Sanmicheli da Porlezza era compagno al d'Agrate ed è probabile che nella composizione delle finestre egli avesse avuto parte. Ma accanto a queste forme ancor quattrocentesche, nelle così dette torri, vediamo le finestre di « ragione dorica e ionica » eseguite dal da Grate stesso con freddezza composta d'insieme e di particolari, con materiale uniforme che fa contrasto vivo coi capitelli e le bifore che stanno loro vicini.

Ancora: nella loggia della torre, sebbene le arcate mantengano le allungate proporzioni venete posando le colonne su alto stilobate, e vi torni il gioco coloristico fra biancone e rosso veronese, i capitelli assumono la foggia castigata, ma gelida, dell'ordine ionico. Perchè un cambiamento così rapido? Lo spiegheremo più tardi. Intanto osserviamo le opere del nostro lapicida nell'interno della chiesa. Le belle porte delle cappelle ottagone, ritmiche, sobrie nei colori, concentrano lo sguardo dell'osservatore sul bottone di rosso veronese che ne orna il timpano, raggiungendo estetici e singolari effetti (fig. 30). Sembrano indicare il gusto fine ed aristocratico del Correggio, che doveva pure aver dato qualche consiglio intorno alla decorazione quando nel 1525, insieme ad altri, venne chiamato a giudicare ed a suggerire.

Il monumento a Sforzino Sforza (fig. 31) nella cappella a destra del coro, ricco di marmi policromi, non più semplice come le porte, ripete vecchi motivi e si attarda in effetti di colore simili a quelli della tarsia (2). Due lesene mosse da un alto stilobate e trabeate (3), fiancheggiano l'arco entro il quale è collocata l'urna funebre. Sopra l'urna, giace lo Sforza vestito da guerriero, in atteggiamento di riposo, appoggiandosi dolcemente sull'elmo ch'è posto sopra un libro (4). È questa l'unica opera che dica del valore scultoreo del d'Agrate,

(1) Bibliot. Palat., libro H, n. 306, c. 163, 1525: « Ioan Francesco taiapietra » deve avere « a far la porta del choro cun lo suo cornisone atorno et altri lauori et la petra dello altare mazore cun le lastre del claustro, ogni cosa de petra veronese condutta et posto ogni cosa in opera a tutte sue spese lire 889, s. 16, d.. .. ». Va ricordato che il coro si stendeva — secondo la regola monastica — nel transetto sotto la cupola, innanzi all'altare. La porta del coro può esser dunque soltanto quella che noi indicammo. La sua struttura, fu ripetuta in una porta nel chiostro maggiore di S. Giovanni, eseguita però grossolanamente ed ornata nell'intradosso dell'arco, ch'è aperto, di piccoli lacunari.

(2) Il 2 febbraio 1528 il d'Agrate s'obbligava a fare in diciotto mesi il monumento Sforza, nonchè la trabeazione di due porte e l'ornato di due finestre della cappella in cui si doveva collocare il monumento stesso. Rog. Del Bono cit. dal RONCHINI, *La Steccata*, pag. 187.

(3) Sopra la trabeazione si vede lo stemma del defunto.

(4) Nell'atteggiamento, la figura ha somiglianze che non sembrano del tutto causali con l'Endimione di Cima da Conegliano nella Galleria di Parma. Ciò farebbe supporre che lo scultore conoscesse quella graziosa composizione.

espresso con evidenti incertezze di tecnica e difetti di proporzione nella figura. Sotto l'urna, due tartarughe a teste umane, modellate con finezza, si affacciano timidamente. E poichè non sappiamo se Gian Francesco sia stato orafo e fondîtore, crediamo opportuno attribuirle piuttosto che a lui, ad uno dei Gonzate. È certo che la povertà di fantasia del d'Agrate è ben provata da questo monumento: il motivo del defunto che sorge sul sepolcro animato ancora dell'alito di vita che più lo ravvicina alla morte, è tolto da Bartolomeo Spani (1); la decorazione dello stilobate, copiata con variante lievissima, dal disegno pel monumento Carissimi (fig. 28).

Un'ultima parola, sull'attività decorativa di Gian Francesco d'Agrate, deve dirsi a proposito dell'altare, oggi perduto, che conteneva l'immagine della Madonna della Steccata. Al Correggio, a Iacopo Filippo Gonzate ed allo Zucchi nell'adunanza del 1525, altre volte ricordata, si affidò l'incarico di farne « qualche beli disegni »; tuttavia esso non venne eseguito che dopo lunghi anni dal nostro artefice, il quale il 10 gennaio 1537 s'impegnava di darlo compiuto entro il mese di luglio successivo, « aut alli 8 di agosto il più » (2). Si potrebbe pensare che Gian Francesco avesse presa inspirazione dal disegno dei tre maestri; ma s'ignora innanzi tutto se quelli ne fermassero qualche idea sulla carta; in secondo luogo un simpatico schizzo di mano del d'Agrate (fig. 32), come risulta da un confronto col disegno del monumento Carissimi, esclude in modo assoluto l'ipotesi. In un foglio di carta cilestrina (unito all'allogazione ed ai patti relativi) è segnato a penna un arco simile a quello del sepolcro Sforza per i rosoni che ne fregiano l'intradosso e gli specchi marmorei (3) che lo incrostano, sebbene di maggiore profondità, poichè sotto l'arco sorge l'altare tra marmi e rosette e su questo, il tabernacolo di cui sono date due varianti. Nel l'una, appare semplicemente rettangolo; nell'altra è fiancheggiato da due colonne ioniche con una trabeazione adorna di viticci e di vasi angolari (4). Due

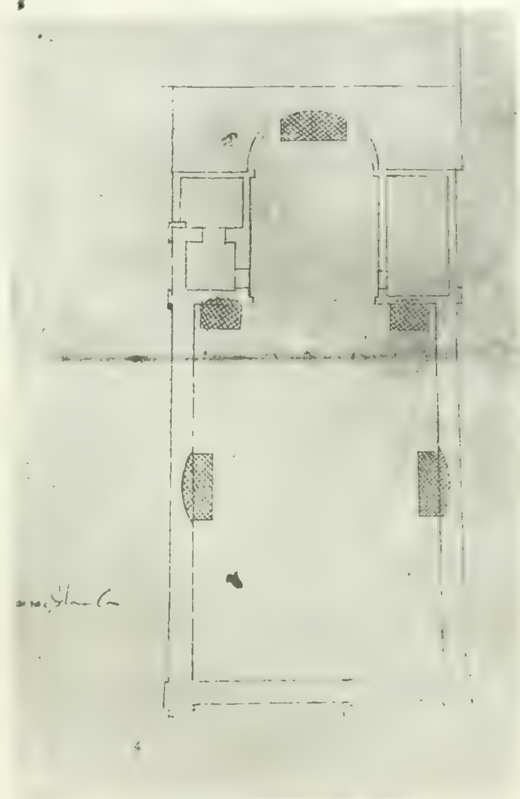


Fig. 35. — Giorgio da Erba.
Pianta di S. Marcellino — *Parma*, Arch. Notarile.

(1) Monumento al Vescovo Arlotti († 1508) e a Francesco Malaguzzi (circa 1530) nel Duomo di Reggio. Cfr. G. Ferrari, *Bartolomeo Spani* in *L'Arte*, a. II (1899), pag. 125 segg.

(2) Appendice *F*, doc. 51.

(3) Nel disegno sono acquarellati di verde.

(4) È questa la variante visibile nella fig. 32 perchè è incollata sull'altra. Lo scultore aveva forse in origine preparato il solo disegno inferiore; poi, sembrando a lui od ai fabbricieri troppo semplice, vi sovrappose gli ornamenti che furono approvati. Egli si obbligava infatti di far le due colonnine « intalliate come sta il dissegno houero di pietra machiata lustra ».

semi pilastri scanalati e corinzi dovevano chiudere il simulacro con colonne e qualche altro ornamento non espresso nel disegno (1) che è da reputarsi opera esclusiva del nostro d'Agrate, essendo fedele ai suoi principi d'arte e sovrapponendo una certa ricchezza ed esuberanza decorativa allo schema del monumento Sforza.

Nulla noi troviamo di fatti che possa richiamare qualcuno dei rarissimi particolari architettonici apparenti nelle composizioni correggesche o che possa collegarsi con l'attività artistica dello Zucchi. E se non possiamo giudicare del Gonzate, la sicura rispondenza del disegno con le opere del d'Agrate, ci fa ad ogni modo concludere sicuramente che i consigli dei tre valentuomini s'erano già da tempo dimenticati.

Mentre lo Zaccagni e il d'Agrate emergevano a Parma nell'architettura e nella scultura, erano sorti nella città altri edifizi che dobbiamo rapidamente esaminare.

L'oratorio della Concezione presso S. Francesco, cominciato nel 1521 (2), fu compiuto all'interno entro un decennio, perchè nel 1532-33 Michelangelo Anselmi ne dipingeva con figure i pennacchi e il Rondani, con efficaci effetti prospettici, le volte e la cupola a lacunari. È un edificio a pianta centrale che consta di un ottagono dal quale sporgono quattro corpi rettangolari voltati a botte. Così i pennacchi, anzichè la forma di un triangolo sferico, assumono quella di un trapezio, aumentando l'aspetto grave dell'interno già conferito dalla pianta poco sfogata e dalla callotta della cupola molto depressa. All'esterno il tempietto, tutto in mattone, non è finito: mancano le finestre e la cupola è avvolta da un alto tamburo circolare, secondo l'uso costante dell'architettura lombarda (3). La struttura e le proporzioni sono puramente bramantesche: nessun particolare che indichi l'arte di transizione dello Zaccagni. Il tempietto è una creazione del sec. XVI di un ignoto seguace del grande Maestro, probabilmente lombardo (4).

(1) Nei patti si ricordano... « le parastate stiriate [scanalate] vanno diffuori alli latteri allo opposito delle *collone tonde* vi andrano in seguenti ».

(2) N. Pelicelli, *Del culto dell'Immacolata in Parma*. Parma 1904, pag. 19.

(3) L'uso è romanico. Sin da quel tempo la copertura esterna delle cupole consta di un corpo ottagono percorso talora da logge e coperto da tetto. La foggia continua nel sec. XV, come fan fede la cappella dei Portinari in S. Eustorgio, la Incoronata di Lodi, S. Maria della Croce di Crema, ecc.

Se ne differenzia la cappella Colleoni a Bergamo la cui cupola è rivestita di lastre di piombo che ne ripetono la forma sferica: ma l'Amadeo s'inspirò in questo caso, all'architettura veneta ch'ebbe una tradizione diversa sull'esempio delle cupole lucenti di S, Marco.

(4) Fra le carte della Steccata (Arch. Costant., vol. III) sta un foglio *senza data* in cui si legge: « Questa si è la convencione fata con maestro Io. Francesco de Grato picha preda, per li agenti de la fabricha de la Conceptione de la Madonna fondata in la gexia de Santo Francesco ut infra videlicet ». E sono elencati 10 capitelli, basi, cimase, 6 lesene « in le tre capelle », 4 modiglioni per gli archi delle cappelle, 4 mezze basi e undici mezzi capitelli « in lo principio de la capella » principale; un capitello « senza la sua cimasa va de fora ». Tutti questi ornamenti non vennero probabilmente mai eseguiti perchè ne manca ogni traccia. L'appunto che ci offre la notizia può limitarsi fra il 1525 e il 1529, rientrando in questi due termini le carte che immediatamente lo precedono e lo seguono.

Il Bertoluzzi (Bibl. Palat., ms. parm. 1106) riferisce che il 23 maggio 1531 un Leonardo da Monza ebbe lire venti « per cornise della cuba », cioè la semplice cornice esterna composta di una gola diritta fra due listelli.

Gian Francesco Zaccagni, come dicemmo, dimostra di trarre inspirazione dall'arte lombarda nell'unica opera che gli possiamo attribuire: la chiesa di S. Luca degli Eremitani, alla cui fabbrica attendeva nel 1529 (1). L'edifizio consiste in una basilica di ampie proporzioni già divisa in tre navi (2), fiancheggiata lungo i lati da cinque cappelle a semicerchio in mattoni, forate ognuna da due finestre ad arco tondo ricassato, mentre la nave maggiore è semplicemente percorsa da occhi circolari. La facciata, alta muraglia spartita da quattro lesene e finita con un frontone depresso, appartiene al seicento; la tribuna con abside curvilinea ha particolari decorativi del gotico quattrocentesco, così che allo Zaccagni spetta solo la navata con le cappelle di lato, gravi e divise da massicci contrafforti. Un ordinamento simile noi vediamo nel progetto del duomo di Pavia, dal quale lo Zaccagni sembra abbia attinto le sue qualità di solido costruttore (3).



Fig 36. — Giorgio da Erba — Facciata. *Parma*, S. Marcellino.

Ma verso il quarto decennio del cinquecento, l'arte lombarda — quale i seguaci di Bramante l'avevan divulgata — appariva già vecchia nell'Italia settentrionale dove giovani correnti venute fresche da Roma si sovrapponevano vittoriose alle tradizioni. Intendiamo alludere principalmente all'opera di Giulio Ro'mano, a Mantova. Parma, luogo sensibile, per la sua posizione geografica, agl'influssi delle terre confinanti, subì le forme castigate ed eleganti, sebbene assai fredde, che il discepolo di Raffaello portava, divulgando in architettura come in pittura, l'arte del Maestro. Già nella loggia che cinge la cupola della Steccata abbiamo notata una nuova tendenza (fig. 33) che

(1) Il 16 luglio dichiara di aver ricevuto lire mille imperiali per la costruzione della chiesa (Rogito di A. Cerati nell'Arch. Notar.). Il Pelicelli, *Guida* cit., pag. 100, certo per una svista, fa il nome di Bernardino. All'Arch. di Stato, Carte degli Eremitani, filza *B* (1528-1563) varie notizie possono interessare la storia dell'edifizio. Nel 1529 (27 sett.) Marco Antonio Cerati lega lire cento da spendersi nella fabbrica della sua cappella; nel 1542 (gennaio o febbraio) Sigismondo da Cornazzano raccomanda nelle sue ultime volontà di finirvi la cappella di S. Nicola; nel 1557 (1° luglio) Giacomo Guadi lega una somma per una capella che i suoi eredi dovevano fabbricare, dotare ed ornare come le altre; nel 1591 Ant. Maria Genovesi lascia cinque scudi per la chiesa con l'obbligo però di farvi un monumento a lui dedicato.

(2) Essendo adibita a magazzino militare fu al suo interno suddivisa in vari ambienti che mostrano però copiose traccie dei sovraccarichi stucchi coi quali venne mascherata nel settecento.

(3) Il Malaguzzi, *La corte di Ludovico il Moro*, vol. II, pag. 87 e segg. riproduce con lusso di particolari quel bellissimo modello in legno il cui influsso nell'architettura lombarda del '500 è ancora da studiare.

spieghiamo con facilità, se si ponga nel dovuto valore questo fatto e si pensi che il D'Agrate nel condurre marmi da Verona doveva passare pel territorio di Mantova dove avrà ammirato l'attività dell'ospite dei Gonzaga.

Secondo le stesse forme d'arte ed anche circa nel medesimo tempo, sorse il terzo dei chiostri di S. Giovanni Evangelista ed assai dopo di questo, la Biblioteca. Il chiostro (1) già ad unico piano, è un quadriportico di sedici colonne ad ampie arcate di rosso veronese con le chiavi di biancone, sorrette da agili colonne ioniche bianche e sormontato da una trabeazione rossa pure nell'architrave e nella cornice che ha mutuli bianchi semplici ma sporgentissimi (fig. 34). In tanta serena e fredda sovrapposizione di membrature, una lombarda esuberanza decorativa ravvivava l'insieme, essendo frescati il fregio ed i pennacchi in mezzo ai quali si succedono tondi con mezze figure di santi.

La Libreria divisa in tre navi da due file di cinque colonne, ci ricorda la disposizione iniziata da Michelozzo in S. Marco a Firenze, modello seguito con singolare costanza (Malatestiana di Cesena, Convento delle Grazie a Milano ecc.). Capitelli e colonne sono identici a quelli del chiostrino, ma il brutto stilobate sul quale riposano i sostegni e le arcate un po' gravi che li sormontano, non possono davvero considerarsi elementi di bellezza (2).

La corrente che dilaga da Mantova, si manifesta a Parma anche nella piccola chiesa di S. Marcellino composta da Giorgio da Erba (1533-1540) (3); mentre nella vicina Cremona Giulio Campi attingeva alle stesse fonti nel costruire S. Margherita e S. Ambrogio.

La chiesetta ha semplice pianta rettangolare (fig. 35) con presbiterio a cupola e abside semicircolare a callotta. Conserva secondo l'antica disposizione,

(1) Dagli spogli del P. *Baistrocchi* più volte citati, si ricava (ms. parm., n. 1106, p. 19) che nel mese di giugno, luglio e agosto 1537 si fecero i fondamenti dei *claustri nuovi* e che vennero pagati cinquanta scudi agli scalpellini di Verona. Al monastero di S. Giovanni sono annessi tre chiostri: uno di circa il 1500; il secondo differentissimo per forme da quello che ora esaminiamo e di più ampie proporzioni, condotto — secondo noi supponiamo — dal 1525 in avanti; il terzo che viene datato col ricordo del P. Baistrocchi. Ma questi, nel suo ricordo, parla in plurale e ne consegue che almeno ad un quarto chiostro si pose mano nel 1537, chiostro che, secondo noi, non venne mai finito. Cfr. la nota successiva.

(2) Si direbbe che le colonne, simili anche per proporzioni a quelle del chiostro, dovessero avere in origine altra destinazione, apparendo come elemento ad esse estraneo il bruttissimo dado che fa da stilobate. Può darsi che già si fossero preparate per il quarto chiostrino e che sembrando questo superfluo se ne destinassero così i sostegni alla biblioteca la quale fu decorata assai bizzarramente molto tardi: nel 1584-85. Per i soggetti rappresentativi, Cfr. PELICELLI, *Guida* cit., pag. 99.

(3) Due atti rogati dal notaio Benedetto del Bono nell'Arch. Notar., ambedue datati 16 maggio 1533, riguardano la chiesa. Nel primo « Magister Iorius de Herba murator » si obbliga per l. 200 imperiali di ricostruire la chiesa di S. Marcellino entro un anno e di darla finita per la festa della Pentecoste. Col secondo il Da Erba s'impegna di costruire, entro lo stesso tempo, la facciata. Al primo degli atti citati dal BENASSI, *Storia*, vol. V, pag. 326, n. 4, è unito il disegno a penna, su mezzo foglio di carta reale, che qui si pubblica. Dal quale si può vedere che l'altar maggiore si addossava alla tribuna mentre oggi è staccato da essa; e il campanile era progettato a *cornu evangeli* mentre fu poi edificato dalla parte opposta.

La costruzione della chiesa andò in lungo. Da un rogito di Andrea Cerati del 13 ottobre 1539 risulta che Paola de Pleta faceva edificare la cappella maggiore e dava lire 350 imperiali perchè restasse in perpetuo a lei ed ai suoi eredi. Dall'iscrizione sopra la porta dell'edifizio risulta che fn compiuto nel 1540 a spese di mons. Gabriele Lalatta. Questa fu riprodotta dal BENASSI, *op. cit.*, IV, 1899, pag. 66, n. 8; ma già l'aveva ricordata I. AFFÒ, *Il Parmigianino cit.*, pag. 122.

cinque altari di tempo posteriore come la volta a botte che si sviluppa sulla nave tutta intonacata e tinta a nuovo. Anche l'esterno fu coperto d'intonaco che vieta la vista della semplice opera laterizia, non tanto però da nasconderne la spartizione decorativa a duplice ordine di pilastri toscani addoppiati. I superiori che ricorrono nella fronte (fig. 36) ed a maggior distanza, nei fianchi, nella tribuna e nel campaniletto a lato di questa, sono percorsi da scanalature e sormontati da una trabeazione con mutuli. La facciata dove si apre una semplice porta a frontone depresso, finisce con un fastigio triangolare.

Per le proporzioni serene e l'ordine architettonico, il Da Erba s'inspira a Giulio Romano ma non ardisce cingere, come il Campi, i muri di un solo ordine di pilastri trabeati. Egli, ricordando la loggia della Libreria, sovrappone le membrature, incapace di osare la nuova, solenne spartizione delle masse.

Nell'oratorio delle Cappuccine edificato da Gian Francesco Testa (1506-1590) nel 1571 (1) alla facciata s'addossa un modesto loggiato ad unico ordine toscano coronato da frontone, che ricorda ancora la corrente mantovana; ma nell'interno diviso in tre navi da coppie di colonne trabeate e da archi tondi, al quale s'innesta una tribuna ottagona, va veduto un miscuglio non elaborato di elementi diversi. E l'architettura della Rinascenza, può dirsi finita a Parma poco oltre la metà del Cinquecento.

Il Fornovo († 1575) (2) costruendo la nuova chiesa di S. Quintino, dà alla pianta risalti e addentramenti di linee mossi con tanta audacia da far pensare al barocco; i quali con più deciso carattere e con novità di disposizione, egli ripete nella chiesa dell'Annunciata (1566-1632), un corpo ovale circondato all'intorno da dieci cappelle.

Nell'architettura civile, il Testa che diede i piani del palazzo Tarasconi non compiuto, prometteva in masse robuste, un'arcaica sobrietà decorativa che doveva tornare nell'elegante casino edificato con l'opera di Giovanni Boscoli dal duca Ottavio I Farnese nel 1564.

Ma il carattere locale che per un momento era apparso nell'architettura parmigiana con Bernardino Zaccagni, invano si cercherebbe in questi ed in altri edifici come il gran palazzo della Pilotta iniziato da Ottavio nel 1564 su disegno forse del Boscoli e continuato con appassionato ardore da Ranuccio I alla cui morte (1622) s'interruppe per sempre.

I due cortili in opera laterizia alla quale è affidato ogni effetto di valore architettonico, possono soltanto trovar paragone coi monumenti dell'arte Romana o con quelli della Rinascenza, come il cortile di Belvedere in Vaticano. La bella ambizione di un principe, donò a Parma una fabbrica degna della grandezza antica, ma essa non rappresenta più l'arte locale. Nel seicento, la città subì come nei secoli precedenti, le mode imposte dall'Emilia, dalla Lombardia e dal Veneto senza che un artefice suo le desse edifizi, come aveva fatto lo Zaccagni, connessi alle sue tradizioni artistiche. Il nome del Maestro dimenticato, riapparve più tardi — per le pazienti ricerche dell'Affò — congiunto alle costruzioni di S. Giovanni Evangelista e della Steccata attribuita ormai a Bramante!

(1) Pelicelli, *Guida* cit., pag. 123.

(2) Fu educato dallo Zucchi al quale veniva affidato dal padre suo Battista del fu Franzone da Fornovo (Arch. Notarile, Rog. di Giov. Mart. Garbazza, filza IX, Battista « dedit concessit et locavit Io. Antonium eius filium egregio viro domino Marcho Antonio de Zuchis ad discendam artem »).

Gli eruditi locali trovarono intorno a Bernardino nuove notizie ed il fardello documentario tanto si aumentò che invece di chiarirne il temperamento artistico, la figura ne rimase sopraffatta, confusa; ed un omaggio eccessivo fece assegnare a lui opere che pure tanto se ne distanziano. Un esame dell'arte dello Zaccagni — quale abbiamo tentato di fare — era doveroso in riguardo all'architetto che — come abbiamo visto — seppe dare a Parma un bagliore degno della magnifica fioritura romanica e perchè egli costituisce *un caso* non dissimile — nella sostanza — da quelli verificatisi in altri centri minori durante la Rinascenza (1).

Mario Salmi.

DOCUMENTI.

A — *Lavori per la Chiesa del Carmine.*

[Parma, R. Archivio di Stato. Convento di S. Maria del Carmine, Libro segnato *A*, 1486, c. 62-r].

1. — E de dare [la fabbrica] per mogia dua de calcina posta ne' fondamenti de la fazatta de la chiesa la qual hebbe el priore frate Cherubino da Verona a di 7 de novembr[e] et a di XI de desembre 1493 l. 4 s. – d. –

. . . .

E de dar per una certa morella che hauto m° Bernardi[no] da Turchiara e m° Jacom[o] so compagno muratori stimata dacordo l. 12 s. – d. –

[c. 101-r].

2. — Nota che a di 8 aprile 1499 nella sacrestia nostra presente tutti gli uocali del ditto convento per man de notaro hauemo tolto et presso acordo con maestro Crestophoro Zenescho, Bernardino da Torchiara e maestro Jac[op]o compagni furno ad fondare la faciata della chiessa et ad fare due uolte in la chiessa del 1493 de tutto quelo hano mai hauto ad fare in dita fabrica et c. con il convento per insino ad questo di soprascripto in questo m.o de hauer satesfacto maestro Crestophoro per tutto octobre 1499 – maestro Jac[op]o per tutto febraro 1500 – maestro Bernardino per tutto agosto 1500. Tutta la summa che deno hauer si è l. 1 7 2 s. 14 imp. darano per le rasone tra loro e poi secondo che dirano al p. priore pagarassi a chi più a chi meno.

[c. 101-t].

3. — Nota che a di 27 de luyo del 1502 io fra Augustino da Passirano fege rasone cum maestro Bernardino muratore et computato si el dare como l'hauere in omn[i]a, maestro Bernardino resta creditore del convento come apare a la uegia rasone scripta da l'altra parte del folio l. 15 s. 10

Ego fr. Augustino

[c. 102-r].

4. — El contra scripto ha abuto da me frate Augustino priore numerate l. 4 s. 4

Item ha habuto doi sacci di grano dacordo in in lora (*sic*) s. 5 per quodlibet stario monta l. 5

(1) Nelle ricerche archivistiche ci furono larghi di facilitazioni e di aiuti il sen. prof. Giovanni Mariotti, direttore del Museo di Parma; il prof. Carlo Frati, bibliotecario della Palatina; il prof. D. Nestore Pelicelli, prefetto della Steccata, e i direttori dell'Archivio di Stato e dell'Archivio Notarile.

B *Lavori per la Chiesa di S. Benedetto.*

[Parma, R. Biblioteca Palatina. Monastero di S. Giovanni Evangelista. Libro Mastro, debit. e credit. *H* ora segnato *M*, n. 304 (a. 1498-1505) c. 20-t].

[1498-99. Entrata].

5\. — Maestro Bernardino da Turghiara muradoro de dare numerati a lui per don Iohanne Maria como appare in zornal *F*. a c. 87 l. XVIII s. d.

Item de dare numerati a lui per don Mauro como apar ut s. a. c. 91 l. XVI s. VIII d.

Item a di 27 octubris numerati a suo messo per don Mauro como apar ut s. a c. 91 l. XVII s. VII

Item a di 17 novembre numerati a lui per don Aluisio nostro factoro como apar ut s. a c. 95 l. XVI s d.

Item a di 9 novembre auto per don Mauro a suo guarzono de sua comissione ducati quattro d'oro como apar ut s. a c. 94 l. XVIII s. d.

Item a di 10 decembris per stara 15 di formento dato a lui per don Iohanne Maria a s. 24 per st. como apar uts. a c. 98 l. XVIII s. d.

Item a di 20 sudd. numerati a lui per don Mauro come appar uts. a c. 101 l. VIII s. VIII d.

Item a di 24 suddetto numerati a lui per don Mauro como appar uts. a c. 102 l. III s. d.

Item a di 3 ianuarii 1499 per stara 4 de noce nove date a lui per don Iohanne Maria como apare uts. a c. 104 l. II s. XVI d.

Item a di 18 suddetto per venti 20 de fasse auer in lo monastero a. s. cinque per dint.i (?) como apar uts. a c. 105 l. V s. d.

Item a di 19 numerati a lui per don Mauro como apar uts. a c. 106 l. III s. d.

Item a di 4 febrarii per libbre 16 de formazo l. 1 s. 4 e per uno porcho pesso p. 8 a s. 17, l. 8 s. 14 e numerati a lui per don Io. Maria l. 1 e per staia 5 de veza a s. 14 d. 6 e per staia 4 de formento a. s. 24 il staio monta in somma como apar uts. a. c. 110 l. XVIIII s. VI d. VI

S[umm]a l. 151 (*sic*) s. 10 d. V

[c. 21-r] [1498-99. Uscita].

6\. — Bernardino controscripto de hauere per pertiche 36 de muro facto a s.to Benedecto a rasun de libre 3 s. 10 la perticha a sue spexe in somma como appar in zernal *F* a c. 105 l. CXXVI s.

Item de hauer portato in debito a lui in questo per saldo de questo a c. 44 l. XXVI s. X

somma l. 151 (*sic*) s. 10

[c. 43-t] [1499-1502. Entrata].

7\. — M. Bernardino da Turghiara muratoro de dare posto in credito a lui in questo per saldo de quele a. c. 21 l. XXV s. X d. VI

Item de dar per mezo [staio] de nocie da a lui per don Io. Maria como appar in zornal *F* a. c. 111 l. s. X d.

Item a di 24 febrarii 1499 numerati a suo garzono per don Io. Maria como apar uts. a. c. 112 l. IIII s. d.

Item a di 25 suddetto numerati al suddetto per don Io. Maria como apar uts. a c. uts. l. I s. d.

Item a di suddetto per [staia] doii de formento dato a lui per il suddetto como apare uts. a c. uts.	l. II	s. VIII	d.
Item a di suddetto mandato a lui per fra Antonio ducati 1 como apar uts. a c. uts.	l. IIII	s. XII	d.
Item a di 19 de zugno 1502 numerati a lui pe Aluisio nostro factoro presente Filippo nostro fornaro	l. XVI	s.	d.
Item numerati a lui per don Benedito de Rezo ducati 6 como apare al suo libro	l. XXVII	s. III	d.
Item a di 24 de decembre numerati a lui per il predetto abbate per saldo de questo come apar uts. (1) a c. 53	l. IIII	s. XVII	d.
	l. 86	s.	d.

[c. 44-r] [1499-1502. Uscita].

8. — M. Bernardino contrascripto de hauere per braza 72 de cornixe et cornexoni architraui tagliate per la fazata de la chiexia di s.to Benedeto in Parma mesurata per m.ro Francesco cremonese muratore a di 16 de febraio 1501 d'acordio con lui a s. 20 per brazo	l. LXXII	s.	d.
Item per la cornixe del volto de fenestrelle 8 per detta chiexia a. s. 35 per una d'acordio uts.	l. XIIII	s.	d.
	l. 86	s.	d.

C — *Lavori per la chiesa di Pedrignano.*

[Parma, R. Biblioteca Palatina. Monastero di S. Giovanni Evangelista. Libro *E*, ora segnato *G*, n. 312 (a. 1507-1512), c. 82-t].

[1509 a di 9 de zugno]

9. — Maestro Bernardino da Torchiara muratori siue marangono de hauer per la manifactura de la chiexia de Pedregnano per perteche 108 braccia 14 tra mure, tegho, volte et pianelato facto a dita chiexia a computo de l. 3 perticha mesurato per m. Lazaro mensuratori l. 325 s. d.
(in margine): saldo quì de sotto in questo

Item de avere per la volta fata fora *(sic)* de dita chiesia cum el pienolato et li torexini fati sopra la fazata et il pienolato de li taxelli de la tore et per li altari et altre cose fate in dita chiexia che non sono compresse in dita mensura d'acordio l. 12 s. d.
(in margine): saldo quì de sopra in questo folio.

Maestro Bernardino soprascrito de dare libre trecento setanta una imperiali tra dinari, roba de diverse sorte date a lui et a Rolando suo garzono per mi don Urbano et per altri a nome del monasterio da di 30 de septembre 1507 fina a di 8 de zugno 1509 como apare a libro de la fabricha a c. 3 et a c. 26 imposte 46 per saldo et insegne sarestate de la suprascripta sua mercede l. 371 s. 10 d.

D — *Lavori per l'Ospedale.*

[Parma. Archivio di Stato. Ospedale della Misericordia, Liber Rubeus (a. 1508-1509) c. 61-r].

1508 [Entrata].

10. — Magister Bernardinus de Turclara debet dare positos sibi in computo dicto libro albo annorum 1506 et 1507 fo. 184 a t.° et pro saldo illius in summa l. V li s. XVI d.

(1) Nel giornale G Palatina, ms. n. 311 (1501-1507) a c. 43, si legge:

Mag.ro Bernardino da Torchiara de dar numerati a lui per el p. abbate per saldo facto cum lui l. 4 s. 17 d. 6

Item 2 octobris 1508 pro stariis quadraginta frumenti sibi datis per Lazzarinum Rouacchiani nomine dominorum rectorum Hospitalis ubi supra ut in isto folio 21 valet ad s. 25 pro stariis (*sic*) libra quinquaginta imperialis
l. L s. d.

Item pro staria sex sichalis sibi datis per Franciscum Costulam usque ultimo septembris 1558. Valet ad rationem sold. 24 pro singulo stario sichalis libras septem et soldos quatuor imperiales l. VII s. IIII d. o

[Uscita].

Debet habere positos sibi in debito in isto folio 169 pro saldo huius in summa l. XCVIIII s. d.

[c. 66-t] (1508 Ratio Bulletarum factarum creditoribus hospitalis predicti ut infra videtur).

11. — Item vigore bullette signate per ut supra [cioè: spectabiles dominos Rectores hospitalis magni] usque die 21 octobris 1508 magistro Bernardino de Turclara de libris quinquaginta imperiales pro parte mercedis sue laborera in claustro magni Hospitalis Rodulfi per ipsum factum (*sic*) videlicet l. L s. d.

[c. 169-r] 1509-11 [Entrata].

12. — Magister Bernardinus de Turclara debet dare positos sibi in computo in isto folio 61 pro saldo illius in summa et in computo Hospitali in isto folio l. VCVIIII s. d. o

[Uscita].

Contrascriptus magister Bernardinus debet habere pro infrascriptis laboreriis visis et calculatis per dominos Iohannemmatheum de Mallamatribus et Ioahnnem Franciscum de Begonziis de anno 1511 die 20 decembris ut apparet in relacione sua facta de infrascriptis laboreriis in filza reposita videlicet
— primo sunt pertichas 72 ad rationem l. III pro perticha valent in summa l. CCXVI s. d.

Item pro partichas 102 voltarum valent ad rationem l. II s. 15 pro [per]ticha l. CCLXXX s. XII d.

Item per li techi refacti qui sunt partichas 23 valent ad solidos 20 pro perticha l. XXIII s. d.

Item pro pa[r]ticiis 23 techii et brachia 15 [techii] noui valent ad racionem solidorum 35 pro partica l. XL s. XVII d.

Item pro una emenda cuiusdam muri que fuit particas 4 et brachia 6 valet ad libras III [pro] partica l. XII s. X d.

Item pro spondis conductis intus subtus voltas intus, sunt partiche 12 et brachia 15 valent ad s. XXX pro perticha l. XVIII s. V d.

Item pro sallegato conducti quod est perticharum 2 et brachiarum 9 ad soldos 20 proparticha l. II s. V d.

Item pro cuperto conducti suprascripti quod est particharum III valet ad soldos 40 pro particha l. VI s. d.

Item pro smaltaturam (*sic*) unius muri vetus (*sic*) quod est partichas XI quod est particas XI et brachia 9 valet ad solidos 8 pro partica l. IIII s. X d.

Item pro cornixiis gregiis factis intus que sunt brachia 94 valent a denariis 6 pro brachio

[Liber Morellus (a. 1510-1511) c. 212-t].

1512-1513 [Entrata].

13. — Magister Bernardinus de Turclara debet dare positos sibi in credito in libro rubeo annorum 1512 et 1513 fol. 54 pro saldo huius in summa
l. CCLXXV s. IIII d.

[Uscita].

Debet habere sive restat de preterito habere ab hospitalis (*sic*) magno magnificae Communitatis Parmae libras ducentum septuaginta quinque et soldos quatuor imperiales pro certis laboreriis factis et fabricatis in dicto hospitali, reseruatis pianellis n. 4000 descriptis in calculo facto de dictis laboreriis per providos dominos Iohannem Matheum de Malamatribus et Iohannem Franciscum de Bergontiis rectores dicti hospitalis qui visis diligenter et bene calculatis omnibus supradictis laboreriis de voluntate aliorum spectabilium dominorum Rectorum invenerunt dictum magistrum Bernardinum debet habere a dicto hospitale dictas libras 275 et solidos 4 d. imperiales reprouatis pianellis suprascriptis ut constat ex quadam sua scriptura penes me massarium et in filza reposita. In summa l. CCLXXV s. IIII d.

E *Costruzione della chiesa di S. Giovanni Evangelista.*

[Parma, R. Archivio Notarile. Allegato al Rogito del notaro Benedetto Del Bono, 4 sett. 1510]'

1510 die 4 septembris (1).

14. — Pacti et conuentione facte per il p. don Urbano monacho et cellerario del monastero nostro de S.to Ioanne Euangelista de la citate de Parma cum m.ro Bernardino da Torchiara et m.ro Petro Cauazolo per la fabrica de la eclesia de dicto monasterio in Parma ut infra.

P.o se da al prefato M.ro Bernardino et M. Petro la fabrica de la prefata nostra eclesia: cioè queste tre capelle che sun verso il claustro: et il corpo de mezo tanto quanto dura la eclesia ueghia et ambedue le croxere: non mettendogli perhò dentro la cuba: et dandoli il monasterio nostro tutta la materia da fare dicta eclesia sopra il loco: i quadrelli, redazi, cuppi, pietre uiue lauorate, sabione, la calcina et il legnamo et stroppe per far ponti et etiam le asse e centri et feramenti et chiodi et il lignamo per fare il tecto sgrossato et danli lo cipso (gesso) pisto et la terra rossa macerata.

Item che dicto m.ro Bernardino e m.ro Petro siano obligato (*sic*): a fare a sue spexe ut supra le prenominate due croxere a la alteza et grosseza de unire secundo il principio dati (*sic*) stabilito dentro et de fora uoltate de croxera siue a fassa secundo parerà a li agenti del monasterio nostro, atechiato, salegato cum le sue cornixe dentro e de fora così in cima come nel fondo secundo il principio dati: dandoli perhò il monasterio dicte cornixe de taglio siue de zeto non cornixando perhò li archoni de la cuba neque etiam li archi de la naue de mezo.

Item siano obligato (*sic*) dicto m.ro Bernardino et m. Petro metere in opera lui (*sic*) a sue spexe ut supra tutti li piloni siue le colone de pietra uiua tagliati per la cuba et naue de mezo et le capelle da li lati quanto dura la eclesia ueghia conducendo il monasterio ne la chiesia la pietra de dicti piloni.

Item sia obligato dicto m.ro Bernardino a fornire de tutto punto dentro et de fora queste tre capelle sun uerso il claustro in omnibus et per omnia si como stano quele altre de alicontra a sue spexe ut supra ecepto la pictura et che il monasterio li dia le cornixe dentro et de fora et li quadrelli tagliati per far li pilastri de le capelle: il resto cioè li madoni per il salegato et le finestre et li ochi et ogni altro taglio necesario deba tagliare lui et metere in opera a sue spexe ut supra.

Item sia obligato a dar fornita de tutto punto dentro et de fora la naue de mezo tanto quanto dura la eclesia veghia uoltata et stabelita de croxa siue

(1) Il contratto era preparato sin dal mese di aprile che si legge tuttora sebbene cancellato (*aprilis*); e quando venne scritto, si riconosceva, come già avvertimmo, per unico maestro lo Zaccagni. Il nome di Pietro Cavazzolo fu aggiunto al momento dell'allogazione onde si spiegano facilmente le sconcordanze rimaste nel testo del documento che non fu corretto con diligenza.

a fassa secundo parerà meglio a li agenti del monasterio nostro cornixata dentro e de fora cum li so ochii da li lati serà necessari atechiata saligata dandoli però il monasterio lo cornixamento dentro et de fora lui de de taglia o de zeto: et dicti maestri lo debeno metere in opera a sue spexe conducendo il monasterio in cesia il terreno andarà a spianare li pauimenti in dicta ecclesia.

Item sia obligato (*sic*) dicti m.ro Bernardino et m.ro Petro a sue spexe ut supra tagliare quello muro de la torre uerso la capella de S.to Io. Abbate si como è prencipiato et tirare etiam su[s]o il muro si como è prencipiato ut supra.

Item sia obligato dicto m.ro Bernardino e m.ro Petro cominciare a lauorare come uorà il monasterio nostro essendoli sempre lui su il lauorero aut m.ro Petro suo compagno et lauorare ad minus cum sei cazolle de bon mestri et più et meno secundo parerà a li agenti del monastero nostro et fondare il muro a iudicio de bon maestro et auere bona cura de la calcina et redazi et quadrelli et altre nostre robe andarà a fare dicta fabrica ut supra.

Item se accadesse, quod Deus avertat, che dicta nostra fabrica per deffecto del suprascripto m.ro Bernardino e m.ro Petro in tutta aut in parte menasse ruina alchuna siue ruinasse, sia obligato dicto m.ro Bernardino al danno et inuerso del monasterio nostro et refarla a sue spexe ut supra al iudicio de bon homo et magistro.

Item se il monasterio nostro essendo in dicto lavorero dicto M.ro Bernardino et M.ro Petro lori cum li soi mestri et lauoranti per qualche accidente uorà restare de fabricare, sia in sua libertate de fabricare o non: dumodo dia de ciò al suddetto m.ro Bernardino aduiso de uno mese auanto.

Item che per lo auinire sia sempre il predecto nostro monasterio in sua libertà et possa constringere dicto m.ro Bernardino et m.ro Petro etiam che lui hauesse altri lauoreri et obligatione, a uenire a fornire la suprascripta nostra fabrica cum sei mestri de cazolla et più e manco: secondo parerà a li agenti del monasterio nostro ut supra; et non uenendo dicto m.ro Bernardino e m.ro Petro, possa il monasterio nostro far fenire lui dicta fabrica ut supra a le spexe del predicto m.ro Bernardino e m.ro Petro dummodo li dia il monasterio auiso de uno meso innanzi.

Item sia obligato dicto m.ro Bernardino et m.ro Petro torne mestri et lauoranti honesti et de bona fama si como si conviene a praticare ne li monasterii et far bagnar la calcina a bona hora et bagare [bagnare] li lauoreri secondo serà bisogno et in omnibus et per omnia hauere bona diligentia de la fabrica supradicta a iudicio de bon homo e magistro ut supra.

Item che il monasterio nostro sia obligato a dare et numerare a li suprascripti m.ro Bernardino et m.ro Petro per il precio di sua (*sic*) manifactura de la suprascripta nostra fabrica libre tre, soldi quindecim imperiali per ciaschuna perticha de muro: et ch'el muro se intenda esser grosso uno brazo et sia reducto a la grosseza de uno brazo: misurando uodo per pieno cioè cominciando a la capella grande andando per il drito et non andando per il traverso: de li piloni eccepto la croxera: la qual se deba misurare ut supra: tutti li altri archi uano misurati da li capitelli in sù. Item che quel muro de la terre *sic* qual dicto m.ro Bernardino ha guasto et refacto sia misurato a rason de mezzo de uno brazo.

Item che sia misurato li tectii de dicta nostra fabrica: a rason de libre tre, soldi quindici imperiali per ciascuna perticha.

Item sia misurate le uolte et salegati al precio de libre tre soldi quindici imperiali per ciaschuna perticha: lasciando lo tecto et le volte et li salegati a la sua grosseza: come se trouarano misurando li archi sino botazolli andarano a le suddette uolte de le uolte in sù, uodo per pieno.

Item che dicto m.ro Bernardino e m.ro Petro non se sia (*sic*) in questo obligatione tenuto le mura facte in questa fabricha nè a smaltare nè a stabelire.

[Parma, Biblioteca Palatina. Carte del monastero di S. Giovanni Evangelista. Libro mastro credit. debitori 1506-1518. Segnato *G* e poi *M.* n. 305 c. 155 t. 150-r].

1511 [Entrata].

15. — M.ro Bernardino da Torchiara muratore a la nostra fabrica in Parma, de dare l. 1054 s. 18 d. imperiali numerati a lui et per roba data da di 19 aprilis 1510 per fine a di 15 novembris 1511: como apare in Libro del monasterio de la fabrica segnato *B* a carte 80 et a carte 95; et appare etiam in una sua uachetina in specie et uno trezo saldo cum lui per mi Don Lazaro presente Francisco Pigono nostro factore in casa; et Benedicto suo fiolo: d'acordio in omnibus a di 6 decembris 1511.

Item a di 6 decembris 1511 de dare l. 254, s. 12 denari imperiali numerati a lui per mi don Lazaro presenti li soprascritti Francisco et suo fiolo.
l. 254 s. 12 d.

Item di dare l. 498, s. 18 d. imperiali: numerati a lui per mi don Lazaro da di 30 Juni 1512 per fine a di 15 decembris 1512 como appare nel nostro libro de la fabrica signo *C* a c. 32 in poste 26: appare etiam in una sua uacheta in poste 26: saldo cum lui d'acordio fino a di 18 decembris 1512 de dare l. 199 s. 14, d. 7 imperiali numerati a lui per mi don Lazaro sopra il contrascripto suo credito presente Francisco Pigono nostro factore in casa
l. 199 s. 14 d. 7

1511 [Uscita].

M.ro Bernardino contrascripto de' hauere per la manefactura de le muraglie de li peduzi facte sotto la cubana ne la nostra ecclesia et certe altre opere d'acordio cum il Padre Don Urbano a di 20 Maii 1511 como apar in sornal *C* a c. 157 — l. 52 s. d.

Item de' hauer l. 1201 s. 5 imperiali per la sua manefactura de pertiche 320 braccia 12 de muro, uolte, botazolli et archi et tecti facti ne la nostra eclesia et mensurati per maestro Lazaro mesuratore: et suo fiolo d'acordo: le qual mensure sun poste in la nostra filza: a l. 3 s. 15 d. imperiali per perticha; saldo cum lui per mi don Lazaro presente Francisco Pigono nostro factore in casa et Benedicto suo fiolo: et in omnibus d'acordio cum dicto maestro Bernardino — l. 1201 s. 5 d.

Item de' havere l 236 s. 5 d. imperiali per la sua mefactura (*sic*) de pertiche 63 facte a uoltare le due croxere grande et li archi sun sotto a dicte croxere ne la nostra eclesia ut supra, mensurate ut supra et poste in filza ut supra presenti li suddetti: saldo cum lui per mi don Lazaro in omnibus d'acordio ut supra — l. 236 s. 5 d.

Item de' haver l. 20 s. d. imperiali per la sua factura de tagliar parte del cornixone ua intorno a dicte croxere de lato drento: et allo stabilimento facto ne la suddetta nostra ecclesia et uolta come deve fornire et stabilire de tutto puncto dicte croxere etiam le mure non ha facto lui dentro fine in terra, non computando perhò nel suddetto stabilimento la porta uene uerso il claustro: saldo cum lui d'acordio per mi Don Lazaro presente li suddetti a di 6 decembris 1511 — l. 20 s. d.

[1516].

Item a di 3 maii l. 498 s. 4 d. 7 imperiali sono per altro tanti posti in debito al dicto m.ro Bernardino in libro de la fabrica tenuto per mi don Fabiano in una partita, per saldo de questa partita — l. 498 s. 4 d. 7

[l.] 2007 [s.] 14 [d.] 7

[Parma, Biblioteca Palatina. Carte del monast. di S. Giov. Evang., Giornale 1512-1521 segnato *D* e poi *G*, n. 515, c. 144-r].

[1518] - 21 giugno [Entrata].

16. — M.ro Bernardino da Torchiara muratore ala fabrica de la nostra chiesa de' dare ducati dua d'oro largi numerati a lui per mi Don Urbano sopra il suo credito aresando l. 5, s. 3 per ducato l. 10 s. 6 d.

[ms. cit., c. 145-r]

[1518] a di 17 de Julio

17. — M.ro Bernardino muratore de' dare libre venti numerate a lui per mi Don Urbano sopra il laborerio de la fabricha de la cuba de la chiesia l. 20 s. d.

[ms. cit., c. 146-r]

1518 a di 24 de iulio

18. — M.ro Bernardino da Torchiara muratore de' dare libre venti imperiali numerate a lui per mi Don Urbano sopra la fabricha de la cuba de la chiesia nostra l. 20 s. d.

[a di ultimo de iulio]

19. — M.ro Bernardino da Torchiara de' dare libre dodici imperiali numerate a lui per mi don Urbano sopra la fabricha de la cuba de la nostra chiesa l. 12 s. d.

[ms. cit., c. 152-t]

[1518 a di 17 de nouembre]

20. — M.ro Bernardino da Torchiara muratori de' dare libre cento imperiali numerati a lui per mi Don Urbano sopra el suo credito siue denari ghe retenuto nel saldo fato cum lui sopra el stabilimento de la chiesa nostra l. 10 s. d.

[c. 159] [1519 a di 23 de febraio].

21. — M.ro Bernardino muratore de' dare libre sete imperiali per stara 4 de faue date a lui per mi Don Urbano sopra il suo credito l. 7 s. d.

[ms. cit., c. 163-t] [1519 a di 22 martii].

22. — Nota sia come diuertendo certe differentie fra il Monasterio nostro e Maestro Bernardino da Torchiar e Maestro Petro Cauazola muratori et compagni a la fabricha de la chiexia nostra et perchè altre uolte fu facto uno saldo raxon con dicti magistri per il reverendo patre don Teophillo tunc temporie abbate di questo monasterio et don Fabiano priore ut supra nel quallo saldo dicti maestri erano creditori del monasterio de libre 1752 s. 10 d. 3 imperiali de li qualli ne ha di poi abuti la magior parte. Ma ritrouandosse per li agenti del Monasterio essere erore ne le misure de dicta fabricha per essere amisurate tre capele due uolte gomo appare per le liste de le misure facte per suo fiolo e per Ioanne Laurentio de' Bononi qualle importauane l. 316 s. 4 imperiali, li furono misse in debiti a dicti mestri del che multo se acorarano e veneno in grande rumore cum il cellerario era alora, digendo che gli era mazòr erore per lori: che altre volte quando volsene la fabricha de la ecclesia a fare, demandarono l. 4 s. 10 a la perticha e lo monasterio disse de darli l. 3 s. 15 et non volendo lori farla che il Reverendo Priore Don Basilio quallo a quello tempo era Abbate del Monasterio disse facto l'opera che lo acconzaro mi: et che mai gli era stato decto sono le l. 3 s. 15 per il che, essendo al presente il dicto reverendo Priore Don Basilio presidente del Monasterio no

stro, le dicte parte se sonno remisse al iudicio suo in tuto e de per tuto: unde il dicto reverendo Patre presidente sia declarato che il Monasterio faza buono a li dicti Maestri ultra quello avanzavano, l. 300 imperiali, stagendo [stando] firme le l. 316 s. 4 de l'erore è stato misso a suo conto e così l. cinquanta de l'erore de' piloni de la ecclesia fina se vederà se licitamente se gli debono tenire o restituirli et cum pacto che il monasterio tegna in meno tanti ge non monta la stabilidura de tuta la fabricha de dicta ecclesia fino li hauerà stabilito fazendo il monesterio li ponti secundo ora se stabilise al tuto de quello avanza epsi maestri fino a questo dì, son l. 746 s. 12 d. 5 (1), como apare del tuto per istrumento rogato per messer Gaspare Bernucio notaro in Parma d'acordio, presenti dicti maestri cum il predetto Don Urbano cellerario, e Don Bernardo et celebrato deuante a lo predetto Reverendo Presidente Don Basilio da Mantua, quallo fu adatato il tuto in questa forma a modo, a di et anno ut supra (2).

[Parma, Biblioteca Palatina. Carte del Monast. di S. Giovanni evang. – Libro debitori-creditori 1519-1528 segnato *H* poi *M*, n. 306, c. 26-t].

1519 [Entrata].

23. — M.ro Bernardino Torchiara muratore in Parma, de' dare libre tre sive l. 3 imperiali numerati a paro per il priore don Urbano a di 23 de aprile a m.ro Petro Cauazola suo compagno sopra la fabrica della ecclesia nostra como appare al zornal *D* a c. 165 (3) — l. 3 s. d

Item de' dare a di 27 de aprillo l. 22 s. 4 d. 6 imperiali numerati a suo nome et a sua comissione a m. Ioanne Desiderio de Caualcha mercatante di panni: sopra la fabrica de la ecclesia nostra appare nel zornallo *D* a c. 166 — l. 22 s. 4 d. 9

Item de' dare a di 11 de marzo libre dodici siue 12 imperiali numerati a m.ro Petro suo compagno sopra la fabricha nostra apare ut supra a c. 167 — l. 12 s. d.

Item a di 23 de septembre per castelate due de uva consegnate a casa sua per li mezadri nostri da San..... como apare ut supra a c. 174 — l. 16 s. d.

Item de' dare per dinari numerati a suo fiollo et ad altri a suo nome et per certa veza data a m. Petro et per certi medoni [mattoni] tagliati et altre cose date ut supra de di 22 de zugno fino a di 23 de decembre 1519 come apare nel libro de la fabricha coperto de biancho in posto 9 a c. 75 — l. 70 s. 14 d. 6

[1520 ?].

Item a di 14 de aprile per una vacha factora *(sic)* data a dito m.ro Bernardino per frate Benigno como apar in zornal a c. 184 — l. 23 s. d.

(1) Le parole che seguono, sono scritte in margine alla pagina.

(2) All'Archivio Notarile di Parma, si conserva fra i rogiti di Gaspare Bernuzzi (filza 20, n. 1519) il documento sunteggiato dal Giornale del Monastero, che omettiamo per brevità. In margine, è indicato come: « Saldum rationum inter Monasterium Sancti Iohannis [et] magistrum Bernardinum de Tureclara »; ma nel testo si ricorda anche il Cavazzolo (che sottoscrive pure l'atto), come creditore « occaxione dicte fabrica ». Riguardo all'errore nei pilastri che i due maestri negavano, è indeterminatamente riferito come « certo alio errore quem asserunt ipsi agentes interuenisse in pilastris dicte ecclesie ».

(3) Tutti i pagamenti cui è dato riferimento nel Giornale *D* che tuttora esiste alla Palatina (n. 313) e dal quale abbiamo spigolato altre notizie che precedono, si trovano in quel ms. alle carte indicate.

Item de' dare per li madoni tagliati che sono andati ha pianelar la capella de la Gianarina che è in verso il claustro che sono stati tagliati da li nostri di casa. montano l. 7 s. d.

Item de' dare libre 52 soldi 5 imperiali como apare in libro di fabrica in poste 7 a c. 79 l. 52 s. 5 d.

Item de' dare come apare al libro biancho di fabrica a c. 79 l. 53 s. d.

Item debe dare per tanti scripti in credito a luij per saldo di questa ragione a c. 74 l. 551 s. 10 d.

l. 842 s. 14 d.

[c. 27-r] [1520. Uscita].

24. — M.ro Bernardino contrascripto debe hauere libre septecente quaranta e seij imperiali e soldi dodici et denari cinque siue l. 746 s. 12 d. 5 imperiali qualli resta haver per la fabrica de la eclexia nostra la qualla debe dare stabilita tuta. 300 delle mura et volte che lui ha facto et computa l. 300 per contrascritto acordio facto per il R.do patrono presidente como appare del tuto difusamente nel zornale *D* a c. 163 et nel libre rosse de la fabrica a c. 66 et anchora apare per istrumento rogato m. Gaspare Benuccio notaro in Parma et apare in una vagheta di epso M.ro Bernardino in summa l. 746 s. 12 d. 5

Item de' hauer fine a di 8 de martio l. 73 s. 2 d. 6 imperiales per partighe 19 braccia 18 de pianelati facti a noue capele ne la nostra gexia zoè sei che sono da verso al claustro e tre da verso la via, competa che deba pianelar sino in capo de la gexia da verso il claustro a prezzo de l. 3 s. 15 per partega. Cossì d'acordio facto cum lui per il Priore Don Io. Francesco e Frate Bartolomeo presente Benedicto suo figiiolo e mi Francesco Prigonio factore del Monasterio l. 73 s. 2 d. 6

Item de' hauer libre 30 imperiali per la tagliatura et fregatura de li quadreli de la fazata de la eclesia nostra et mesurati per Benedicto suo fiolo et frate Bartolomeo et de cordio facto per dicti patti in summa l. 30 s. d.

summa l. 849 s. 14 d. 2

[Parma, Bibl. e carte citt., Giornale cit. n. 313 c. 189-t].

[1520] die 17 [aug. Entrata].

25. — Mag.ro Bernardino da Torciara maestro da muro debe dare l. quatro imperiali numerati a Stefano Lotto suo lauorante sopra il suo credito per don Stephano per impo *(sic)* detto maestro Bernardino l. 4 s. d.

Magistro Bernardino di Torgiara debe dare fino a di 21 agosto l. octo imperiali a lui numerate per il p. Priore sopra lo suo credito l. 8 s. d.

Magistro Bernardino da Torgiara debe dare l. dodici imperiali a lui numerate per el Padre Priore nel mese di agosto 1520 sopra el suo lavore l. 12 s. d.

[c. 196-t] [1520] die 29 [decembris].

26. — Maistro Bernardino da Torchiara de' dare libre tredeci soldi quatro imperiali per staia 12 di formento dato

a Stepano Zenaro dí mistro Petro murator et a suo nipote di mistro Bernardino a l. 22 il staio; dato per don Theophilo sopra il suo credito l. 13 s. 4 d.

[c. 199-r] [1521] die [13 februari].

27. — Mastro Bernardino da Turchiara de' dare libre una, soldi duodeci imperiali per stara 2 di faue date da lui per Don Teophilo a l. 16 il staio (*sic*) sopra il suo credito l. 1 s. 12 d.

[c. 200-r] [1521 die 4 martii].

28. — Magistro Bernardino da Torgiara debe dare libre dua s. tri imperiali per staia doua de furmento retracto a lui dato per Don Stephano sopra el suo credito l. 2 s. 3 d.

[c. 201-r] [1521] die 12 ut supra [aprilis].

29. — Meistro Bernardino de Turchiara de' dare libre sei soldi octo siue l. 6 s. 8 imperiali numerati per Don Theophilo a lui sopra el suo credito l. 6 s. 8 d.

[Parma, Bibl. e carte citt. Libro debitori-creditori *H*, n. 306, c. 73-t].

1521 [Entrata].

30. — Maestro Bernardino da Torgiara et maestro Petro deuo dare libre quarantacinque imperiali per tanti numerati a lui (*sic*) et ali soij compagni in diverse volte como apare al libro biancho de la fabrica in po[sta] 4 a c. 79 (1) l. 54 s. d.

Item de' dar a di 22 iunii libre dui imperiali numerati per Don Theofilo a Bartolomeo de Hilario a suo nome sopra il suo credito come apare al zornale a c. 3 l. 2 s. d.

Item de' dar a di 24 decembris libre dui soldi dieci numerati per Don Theophilo a Benedetto suo figliolo a nome suo apar ut supra a c. 7 l. 2 s. 10 d.

Item de' dare a di 30 ut supra, libre noui soldi deci octo imperiali per uno porcho de pesi (*sic*) condato a lui per Don Theophilo a l. 22 il peso apar ut supra a c. 7 l. 9 s. 18 d.

Item de' dare sub die 23 del suddetto, numerato a maestro Petro per il Priore Don Feliciano, sopra la fabrica l. 4 s. d.

Item a di ut supra numerati per il decto Priore a maestro Angelo muradore in caxa a nome ed a comissione sua, de Maestro Petro per tanti gli haueva prestati in libre cinque imperiali sopra la fabrica nostra l. 5 s. d.

1522. Item de' dare a di 15 marcii libre quattro, soldi sedici imperiali per staia 3 di faue date a meistro Petro per D. Theophilo a s. 32 il staio sopra il suo credito, apar ut supra l. 4 s. 16 d.

Item de' dare a di 17 aprilis libre deci, soldi quindeci imperiali per staia 4 di faue a l. 32 il staio he (*sic*) per staia 3 de veza a l. 29 data a lui per seminar apar ut supra a c. ... l. 10 s. 15 d.

Item a di 14 maii de' dare libre vintidue, soldi quindici imperiali numerati per il predetto Don Feliciano al figliolo di

(1) In questa prima partita di lire 45 (non 54), sono riuniti i diversi pagamenti riscossi dal 17 ag. 1520 al 12 apr. 1521, che abbiamo più sopra trascritti dal Giornale *D*.

Io. Desiderio a nome suo sopra il suo credito apar ut supra a c. 11 l. 22 s. 15 d.

Item numerato a Don Illario nostro monacho a nome di maestro Bernardino che dise essere per una capa e de sua comissione per il predetto Feliciano l. 7 s. d.

Item de' dare libre sesanta e noue s. octo imperiali numerati a maestro Petro Cavazola et al zenero per il predetto Prior nostro in più uolte acomintiando de di 13 de martio fina a di 6 de luio 1522 gomo apare per uno boletino facto al dicto maestro Petro et apare al zornale *E* a c. 17 l. 69 s. 8 d.

Item de' dare a di 24 dicembre l. 48 s. 10 d. 3 imperiali numerati a lui per Don Bernardo in dui posti sopra supra la fabrica, apar a c. 19 l. 48 s. 10 d. 3

Item de' dare a di ut supra, l. 4 imperiali a maestro Petro suo compagno per Don Bernardo supra la fabrica, apare ut supra a c. 19 l. 4 s. d.

1523. Item de' dare a di 28 ianuarii l. 10 s. 2 imperiali, numerati a lui per Don Bernardo supra la nostra [fabbrica] apare ut supra a c. 20 l. 10 s. 2 d.

Item de' dare a di ut supra l. 21 s. 12 imperiali per staia 8 di formento dato a lui per Don Bernardo supra ut supra apar a c. 20 l. 21 s. 12 d.

Item de' dar a di 14 ut supra, l. 3 s. 3 imperiali numerati a uno suo lavorante per Don Bernardo per sua commissione supra ut supra apar a c. 20 l. 3 s. 3 d.

Item a di 12 de' dare libre dui soldi undici denari tre imperiali numerati per Don Bernardo e Don Theophilo [a] mestro Petro suo compagno supra la fabricha de la gesia, apar ut supra a c. 23 l. 2 s. 11 d. 3

l. 204 s. 12 d. 6
(sic)

Item de libre 32 s. 3 per tanti numerati et robbe date a lui como appar al libro bianco in posta 6 a c. 82 l. 32 s. 3 d.

Item de' dare per resto de la presente porto in cònto a c. 165 per saldo de questa fatta cum lui a di 21 iulii 1524 como appar per instrumento rogato per M. Nicolò de Chiaramondo notaro sub die ut supra l. 283 s. 10 d. 4

l. 507 s. 13 d. 10

[c. 74-r] 1521 [Uscita].

31. — Contrascripti maestri (*sic*) Bernardino et maestro Petro deno hauere libre cinquecento sexanta quatro, s. tredici et denari dui imperiali per tanti scripti in debito a loro in questo per saldo di quella ragione a c. 27 l. 551 s. 10 d. 8

Item de' hauer per tagliatura de madoni 1821 como appar al libro biancho di fabrica 82 l. 29 s. 2 d.

Item de' hauer de diuersi lauori fatti ne la Fabrica della chiesia che non sono posti su li nostri libri l. 17 s. 1 d. 2

l. 597 s. 13 d. 10

[c. 164-t] 1524 [Entrata].

32. — Maestro Bernardino da Torchiara de' dar per tanti numerati a lui per man de Don Honorio a di 30 luio 1524 al f. 53 l. 102 s. 4 d.

Nota come maestro Bernardino suddetto a di 25 de octobre 1524 fece saldo rasone cum me Don Ioanne Baptista de ogni fabricha et opere fatte in qualunche modo al Monasterio de Santo Ioanne sino al di presente cum questo pacto che io li sborsa (*sic*) il suo contrascritto credito che è la metade de l. 283 s. 10 d. 4 et così effectualmente in questo dì li sborso la predetta mitade che è l. 141 s. 15 d. 2 computando perhò la suddetta summa de l. 102 s. 4 la quale lui solo ha hauto et non maestro Petro. Resta adunque sborsarli come io li sborso presente Don Honorio per integro saldo et satisfatione del tutto intere l. 39 s. 11 d. 2

E più di dar posto in hauer a maestro Petro suddetto per saldo di questa in questo a c. 170 l. 141 s. 15 d. 2

[c. 165-r] 1524 [Uscita].

33. — Maestro Bernardino et Maestro Petro al'incontro de' hauer per uno saldo de rason fatta a loro a di 21 luio 1524 presenti Ioan Lorenzo de la Stecata e fra Benedetto come appare e per instrumento rogato per me Nicolo Chiaramondo notario sub die uts. et in questo a c. 74 d'acordo l. 283 s. 10 d. 4.

c. 190 a di 5 d'agosto 1525 [Entrata].

34. — Maestro Bernardino e maestro Giovan Francesco da Torchiara suo figlio muratori deve dare l. 12 numerate a loro per el Priore Don Giovanni Baptista a conto de la fabrica presa sopra di lui secondo l'acordio l. 12 s.

E a di 14 l. 14 a loro numerate pel suddetto P. Don Giovanni Battista ut supra l. 14. s.

E a di 19 decto l. 20 annumerate da Don Honorio a m. Giovanni Francesco l. 20. s.

E a di 26 decto l. 15 numerate al suddetto per el prefato l. 15. s.

E più per stara 2 de frumento dati a Michele Garimberto de comissione de maestro Giovan Francesco a s. 34 monta l. 3 s. 8 d.

E a di 30 decto per altre stara 6 de frumento a loro consignati d'accordio con maestro Bernardino a s. 38 al staio monta l. 11 s. 8 d.

E a di 2 di septembre l. 25 numerate a maestro Giovan Francesco in celleria l. 25. s.

E a di 6 decto per doa carra di uva ebbe maestro suddetto da Colorno l. . . . . .

E a di 12 decto per altri doa carra hauute como di sopra l. . . . . .

E per infine a di 9, l. 20 a lui numerate per el soprascritto l. 20 s.

E più per uno carro d'uva consegnato in casa soa da Colorno l. . . . . .

E a di 15 decto l. 30 a loro numerati per il Priore Don Giovanni Baptista l. 30 s.

[l.] 150 s. 16

[Uscita].

Dhe hauer portato al Libro della Fabrica alla partita sua a c.... l. 150 s. 06 d.

F — *Costruzione della Chiesa di S. Maria della Steccata.*

[Parma — Archivio dell'Ordine Costantiniano dj S. Giorgio — Carte della Steccata, vol. I, 1515-1522].

1521 6 aprile

35. — A Gian Francesco da Turchiara per partigoni per fare le barelle s. 15

[8-13 aprile 1521].

. . . . . Al Tureghiara per opere 6 l. 7 s. 4

1521 ottobre

36. — Baptistino Fornaxaro . . . .
. . . .
De' hauere qualli io [il cancelliere] ho dato a maestro Bernardino da Turchiara per taliare a caxa sua quadrelli trecento defalchando la portatura montano l. 1 s. 10 d.

1521 a di 12 di ott. maestri

37. — P.° Maestro Bernardino opere 6 l. s.
Maestro Ioanne Francesco fiolo de torchiara opere 6 l. s. (1)

38. — Questa è la lista de li lauoreri che sono per il bisogno de la fabricha et per le finestre quali ha taiato maestro Bernardino et Ioanne Francesco de Torchiara et pro ut in fronte
Primo Li modiono n.° 74 a raxone di s. 15 per brazo de la groxeza de le quatro ordini che sono in opera su lo bazo [base?] del Cornisono che [è] in opera de li quatro ordini in le capelle
Item le dotte de le finestre s. 15 per brazo de la groxeza de li decti ordini
Item lo cornixono sopra li modiono de la groxeza de li ordini quatro a s. 15 il brazo.
Item lo architrauo, frixo el cornixon s. 15 il brazo a la groxeza de li quatro ordini
e fo a di 8 di luglio 1522

39. — MDXXII die [9] de septembris

. . . .
. . . .

A maestro Bernardino de Torchiara per opere 6 a s. 16 l'opera L. IIII s. X d.
Maestro Ioanne Francesco per opere 6 a s. 16 l'opera l. IIII s. X d (2)

[1522 13 ottobre]

40. — quello va de spense a far le octo capelle tondi (*si*
per le cornisie l. 500 s.

(1) Segue la lista degli altri maestri che per brevità omettiamo. E, come già per S. Giovanni Evangelista, riprodurremo solo le notizie che possono lumeggiare l'opera dello Zaccagni, avendo già riferito nel testo quanto può essere utile a conoscersi per la storia del monumento.

(2) Gli altri artefici, che sono posti in nota, ricevono salario minore e così in liste del 15 settembre, del 6, 13 e 20 ottobre 1522 in cui i due Zaccagni figurano sempre primi.

per le colonelle de marmoro per li nigioni con li ornamenti nizessari l. 750 s.

per li capitelli, cornisoni, architraui condute de Aranallo come uerà posita de la fabrica l. 802 s.

l. 2050

[senza data]

Ornamenti per la fabbricha de la M[adonn][a] de la Stechata

41. — Infrascripta sie la spesa che ua a fare li ornamenti de preda biancha veronese secondo che ha parlato Maestro Marcho Antonio Zucho con maestro Polo da Porleza sculptore in Uerona secondo il precio che ha domandato il dicto Maestro Polo in lo qualle precio se obliga dare dicti ornamenti conducti a Bresselo pagando luij etiam tuti li datii de la Signoria. Como per ordine apare cioè grezi et lauorati ma non stabilita poco il merchato ut infra *(sic)*.

Capiteli n.° 24 che uano sopra li piloni de preda grezi, a l. 21 per capitelo, monta l. 504 s. d.

Item braccia 286 once 8 de architrauo sopra dicto capitelo che uolta intorno a la suddetta fabrica a l. 3 s. 7 d. 6 il brazo, montano tuti in somma l. 976 s. 10 d.

Item braccia 286, once 8 de cornisono sopra al a l. 8 s. 10 d. il brazo grezo monta l. 2436 s. 13 d. 4

Somma de li suddetti tuti grezi (1) l. 3908 *(sic)* s. 3 d. 4

[senza data]

42. — Cornisia del bassamento greza che uolta braccia 284 once 4 — la cornisia sopra il pedestalo longa ut supra — le basse n. 24.

Item li capiteli de le finestre..... (2).

Per li capiteli n. 24 finiti a ducati n.° 13 d'oro l'uno includendo in lo dicto numero de li 24, 16 mezi capiteli quali vano in li cantoni de li nichioni che l'domanda [Polo da Porleza?] ducati 7 l'uno che sono in tutto contati n. 320 che sono in tuto a l. 5 s. 2 per ducato l. 1632

. . . .

Item il cornisono sopra li coritori quallo ua con li modioni quallo circonda intorno a li quatro nichioni ch'è longo in tuto braccia 170 a l. 8 s. 10 senza li modioni che monta l. 1445

Item li modioni n. 204 a s. 22, d. 6 l'uno monta l. 229 s. 10

Ornamenti de le finestre

Il capitelo grezo a l. 2 — la bassa a l. 1 s. 4 — il capitello lauorato a l. 12 — la bassa a l. 2 s. 14

1522 (3)

43. . . . . li capitelo de le pilero de le fenestre — le basse de dito

(1) Segue il prezzo del trasporto ed il costo dei marmi veronesi « lauorati et finiti » che omettiamo perchè non proiettano nessuna luce sull'architetto Zaccagni.

(2) Non specificandosi nella nota nè il numero nè il prezzo dei capitelli, è da pensare che non si volessero eseguire subito; perchè la nota più sotto riprodotta, deve riferirsi a « li capiteli grandi de fora » come si nominano altrove e non a quelli delle finestre, dato il costo rilevante di ogni capitello.

(3) Valendoci di tale data, possiamo credere del 1522 anche le note precedenti.

pelero n. 96 alto li modioni n. 60, lo architraue braccia 272. Li chapiteli grandi de fora n. 24, li ogie per la luca n. 24.

Item al chornisone supte le cholone de li choredore.

Item le cholone del choredore longi chome la bassa e lo chapitelo braccia 5 once 6 largo once 7 $^1/_2$ costarane in summa l. 800.

Item al chornisone grando cerchonda braccia 160 alto braccia 1 once 4, largo braccia 2, once 6

[a tergo]:

le me[n]sule che uane in mezo a li archone n. 12 costarane l. 48

[Parma, Arch. cit., Carte della Steccata, vol. II, 1522-1523]

1523 die 16 februarii

44. — Memoria de li cornisamenti de sei capelle tonde fate per li mestri cioè maestro Iacomo Ramiolo, maestro Ioan Antonio da Herba, maestro Ioan Antonio Melato, maestro Lorenzo de la Radice, maestro Ioan Antonio Forto, maestro Stefano Lotigo, maestro Ioan Francesco Bondi, maestro Antonio Fontana, le qualle hanno ad esser de la sorta de quelle che sono in opera in le capele quadre et quele de tre facie le quale van longe per cadauna capela ut infra cioè: primo architraui braza 16, once 6; friso braza 16, once 6; cornison braza 16 once 6; lo archo, braza 12 once 10 che sono per sei capelle: architrauo braza 99 once 0; friso, braza 99, once 0; cornisono br. 99 once 0; archi braza 77 once 0 che sono in tuto braccia 374, a soldi 12 il brazo non misse in opera cun la [condizione] che li suddetti maestri se obbigaro meterle in opera ogni uolta e quando piacerà a li signori fabricanti, pagando per le sue opere per meterli in opera; e li suddetti maestri sono obligati a mantenire dicto lauerero bono et felo a iudicio de homini periti et se l'acadesse se ne guastasse alcuno de queli sono facti, siano obligati a refarli fin alla quantità bisognarà al suplimento.

Ancora s'il mancasse per absentia o per altra causa alcuno de dicti maestri che quali se ritrouaranno siano obligati a satisfare il tuto. Le cornisie suddette sono colocate al presente in la fora e sono pezi numero ut infra (1).

[1523]

45. — Maestro Bernardino Torchiara de' consignare per dove capele tonde cioè per lo architrauo, friso, cornisòno et archo la quarta parto de braza 374 qualle dano pezii de lauoreri como apare a lista de Ioan Laurencio Bonello a di 16 febr. 1523 per lo computo de seii capelle tondii in la qualla lista soni petii numero 3342 per le sei capelle suddette et: maestro Bernardino ne de' consegnar per le sue doue capele suddette qualle sone la quarta parte de pezii 3342: ne de' consignar pezii numero 835 $^2/_4$. Hauemo aretrouato esere in la fabricha per le doue capele sudette (2)

[Arch. e carte citt. vol. III, 1524-1525].

1524

46. — Sparse nel volume e senza ordine cronologico, sono varie note di pagamento ai maestri che lavoravano alla fabbrica, fra i quali figura Bernardino, accompagnato quasi sempre dal figlio Gian Francesco, alle date 23 aprile, 9 e 27 maggio, 4, 6, 13, 20 e 27 giugno; 4, 11, 18 luglio; 2, 8, 17, 22 e 31

(1) Segue un lungo elenco di n. 3342 pezzi di terracotta

(2) È trascritta una nota di 778 pezzi.

agosto, 6, 12, 19, 26 settembre; 3, 10, 17, 24 e 31 ottobre. Lo Zaccagni vi apparisce sempre come il capo dei maestri che attendono alla costruzione della Steccata.

Jehsus [1524].

47. — Relatione facta per maestro Marcho Antonio Zucho una con maestro Ioan Francesco Torchiara per essere andato a Mantua de comisione de la Compagnia, per consultare con li periti sopra li designi et modelo del templo della Madonna et così referise epso Maestro Marcho Antonio hauere diligentemente consultato con li infrascripti uti Jo, cioe:

Primo. Il Priore Brianza in Vescouato hauendoli mostrato multi disegni de maestro Iuan Francesco Torchiara architecto de dicta fabbrica li qualli bene examinato per il prefato Priore, fra tutti laudò il disegno secundo il modelo che ua cun li coritori essere il melio de tuti benchè il dicto maestro Marcho Antonio dicesse che la Compagnia non lo uoleva fare per euitare la spesa ma diceano de farlo senza Coritori secondo uno designo de maestro Ioan Francescho taiaprede il quallo laudò il dicto prioro alias como apar per la relatione facta per il sopradito Maestro Marcho Antonio; ma al presente uedendo li designi de Maestro Ioan Francesco Torchiara et intendendo le rasone sue, cioè che facendo dicta fabricha xenza coritori ch'el non saria il caricho eguale che seria più caricho nel mezo che intorno et per tale uaratione è periculosa.

Item che la dicta fabricha haueria del nano per il che seria molto difforme et distante de la ragione. Item ch'el non seria così belo senza comparatione per tanto per le predicte rasone il dito prioro ha dato totaliter repulso al designo de mastro Joan Francescho taiaprede alegando ch'el non se facia may senza (1) sebene lo douesseno fare de roba secundo che la uene da la fornasa così greza per mancho spesa et pur quando non uogliano fare coritori, ha electo uno altro designo de quelli de maestro Ioan Francesco Torchiara ma il parere suo si è de fare omnino il coritore per esser melio incomparabilmente.

1525 die sexto maii.

48. — A venerabili Magnifici domini deputati et signori fabricanti de la Compagnia de la Immaculata Vergine Maria dita de la Stachata de Parma per li sotiscripti deputati de dita Compagnia de lo anno pasato 1524 se atesta et se noti (*sic*).

qualmente de dito anno nel tempo del nostro officio maxime in el principio [s]e sedesse per doue volte fra le altre conuocati nel loco nostro solito per tractar del bene et utille de dicta Compagnia maxime per la fabrica et esendo a nuy exposto per li signori fabrichanti maestro Bernardino Torchiara taliator de martellina uno coridor per dita fabrica quella constarebbe grossissima somma de denari et conoscendo diti deputati non li essere lo modo de fare tale spensa et etiam quando bene se fixò de fare talle Coridorio era de necessità prima tagliar lo cornisone prinzipiato et procieder in alzar la giexia et altre spense più necessario et utille a dita fabrica et per epsi deputati in dicta Congregacione fu comise al dicto maestro Bernardino suddetto non dovese procedere in tagliar dito Coridor atento che non era anchora per nuy a deliberato se il se voleua far dito coridor et li fu expresamento comise atendesse solo a tagliar lo cornisono secondo gli era stato comise et dito maestro Bernardino risposo che non procederia più in tagliare in lo dito coridor et

(1) Segue un'abrasione del foglio e non si vede quindi ciò che v'era scritto. Ma è chiaro che doveva leggersi « li coritori » come ci conferma una vecchia copia del documento nella Biblioteca Palatina, ms. parm., n. 1106. Il singolare scritto fu noto al RONCHINI, *op. cit.*, pag. 181.

solo atenderia al cornisono et non altramenti et così el tuto scripto de sopra se verifica et se atesta per noi deputati sotiscripti per nostra mano propria esser la verità.

Bartolomeo de Prato priore
Presbiter Nicolaus Gothus
Galeatius Platea
Simon Rozano
Jeronimus de Ocenis (?
Petrus Benedictus de Zandevis
Ioannes Franciscus di Imio (?
Guido Antonius Badalochius
Pedrio de la Silua (?)

[Arch. e carte citt., vol. IV].

1525 die 26 augusti.

49. — Conuochatii et congregati in siemoli (*sic*) li Magnifici Domini Fabricanti de la Madona Santa Maria de la Stachata de la citada de Parma in la sua segrestia solita di epso oratorio doue sono solite de congregarse: in li qualli ge era il Magnifico Don Bartolomeo de Pra[to], Don Gaspar Badalocchio, Ioanne Francisco Tarascone e Alexander Paradisoti fabricanti supra cioè: et com intervento et consenso de li signori oficiallij de epsa Madona quallii soni li infrascripti videlicet. P.[ti] Don Gaspar Araldo, Don Biaso Biliano, Don Girardo di Fraro, Don Gaspar Bernuzio, Don Antonio Marzelo Bonino, Don Fra Cristofolo Bergonzio: Don Ioan Francesco de Imio (?), Don Ioannes Marcus Puelo, Don Franciscus Rasoro, Don Francisco, Don Ludoui[co] Quinzano et Don Nicolao Ponzo: tutti oficialli et consilieri de la Confraternita de la Madona suprascripta per lo anno suprascripto: qualli fecino multo coloquio inseme per la fabrica nouiter che se fa maxime che fa novità in buttar pellij quallij soni di mala sorta et supra dicto coloquio conclusino di far domandar demtro in la dita secrestia nostra li infrascritti periti: qualli erano statij invitati aposta per lo nostro noncio a questa ora.

Questi sono li perity qalli fune invidati et furno giamatij in segrestia: Primo mastro Antonio da Coregia, maestro Marco Antonio Zucho: maestro Iacopo Filippo de Gonzato, maestro Ioan Francesco Cozagno, maestro Alessandro Araldo, maestro Michelangelo da Luca (1), maestro Ioan Francesco de Grate, maestro Baptistone Clerico, maestro Alexandro Clericho, maestro Petro Pino, maestro Pelegrino Andrino, maestro Bernardino da Erba, maestro Domenico Curto, maestro Ioan Iacomo Ramiollo, maestro Ioan Francesco Bonda[no], maestro Donato Becho et maestro Amdria Corteso. In la qalla congregacione fu exposito dito et narrato como la suprascripta fabrica facessa novità per la qualla se dubitava com lo tempo faciso qualche ruine: et per dito coloqio se vene unitemente supra a la fabrica et per epsij fu visti il tuto: il che se remase in conclusione che ogni homo ge pensasene bene supra, remota ogni af[l]icione che se potese auer et che tornasino la domenica a venir alo loco suprascripto et che ogni homo venise bene preparato a dir il suo concepto et cosij fu fato dita Congregacione la domenicha seguente in la giesia noua di Santo Alessandro per non poter stare la brigata in la segrestia: et etiam per lo grando caldo era a qello tempo.

Doue congregàtii che furno in la giesa suddetta oni hom de li suprascripti Periti, conclusono era di bisogno et necessità tor uia qellii ote nigieti picholii et tirar il muro grosso per il suo drito et serar bene dito muro soto a li archi mestri et in lo dito muro cauarge doue finestre belle per dar luce a la dita

(1) L'Anselmi che nacque in Lucca nel 1491 da un Antonio di Luca Anselmi originario di Parma.

giesia com le sue colone de marmor veronese compite com li soij ordine (*sic*) che sono necessario a simile opera. It. fu conclusa de meter uno tellar di noue de fero per ciaschaduna tora. Item conclusono per star alla secura de meter una cadena grosa per ciaschaduno nigiono grando. Item fu concluso di stopar quellij duij useti erano in li piloni mestri verso l'altar doue se a riportar la Madona: Item conclusano di stopar quello grando vachuo era in lo nigione verso li Bazani et meter il coro per li preti in il tondo de dito nichiono per fino a li pilonii primi de dito nichiono, et fra quelli due piloni in mezo meterge lo altar de la Madona qualla ge va reportata. Et com ornamenti belisimi del quallo fu data comisione a maestro Antonio da Coregia, maestro Iacopo Filipo di Gonzà et maestro Marcho Antonio Zuchio ne facessine qualche beli disigni. Item fu concluso di serar doue porte videlicet quella verso le case di Don Ioan Maria Becho e quella verso le Becharie: ad ciò che la giesia sia più forta, piu utille et più diuota (1).

Item da poii multi giorni veni in questa terra per la fabrica di Santo Paulo uno maestro Alexio da Piasenza et uno maestro Ioan de Mantua qualli per li fabricanti suddetti ge fu mostrato la dita fabrica et, vista che l'ebera, conclusano che Dio et la Madona ne haueuane aperte li ogii et che facesine tuto quelo era stato ordinato per li Periti suddetti che non se poteua far altramente se non uoleuane menasse ruina. Il simulle uno maestro Iacopo Melegino de Ferara homo del Reverendissimo Cardinallo Farniso homo molto experto in architatura uiste più uolte dita fabricha et concluso quello era stato stabilito per li suddetti stasene bene et non s'è manchato di mandar in execucione et giunse che li pilonii mestri non erano maii per sustinir la cupula granda per hauer visto lui di grandissimi fabriche sì in Italia così como fora di Italia et se maii se meterà suso, lui teneva per certo serà forza a torela zosa. Item ne dete per ricordo che maii se facesine campanillo niuno in dita fabricha nec et se maij se farà la Cupulla maij atacharge campanilo alcuno perchè facendo cosii et tenendo dita fabrica senza campane et campanillo maij lo papa la darà a niuno quanto sia di rasone.

Iacobus Antonius Trombius canzellarius.

5 gennaio 1526.

50. — I maestri « Alexandro Clerico, Ioan Iacopo Ramiollo, Ioan Andrea Cortesso, maestro Donato Becho, Ioan Francesco Bondano » s'accordano coi Fabbriceri e « prometono et si obligano de taliar li archoni numero III de la sorta et modo se aritroua esere quello che ora è posto in opera a la capela de la Madona ». Concludono fra altro « de taliar tuta la quantità de le gole rouerse vano intorno a la fabricha (?) qualla e supra a lo cornisono di saxo veronesio de fora via. Et dicta gola debe eser precise de la sorte et modo se troua eser quella pocha mostra ch'è al presente in opera, posta supra al cantono verso la piaza ».

[Arch. e carte citt., vol. I] [1526]? (2)

51. — Notta de lo dare et de lo hauere de mi maestro Bernardino da Torchiara con quelli de la Compagnia de la nostra Donna de la Stechata.

(1) Il documento fu già pubblicato sino a questo punto dal Dr. Quirino Bigi, *Di Antoñio Allegri detto il Corregio*, Parma, 1860, pag. 24; e lo ricordò il Ronchini, *op. cit.*, p. 182. Data la sua importanza abbiamo creduto opportuno di riprodurlo, trascrivendolo fedelmente dall'originale nell'Archivio della Steccata.

(2) La nota autografa di Bernardino è posteriore al 1524 perchè ricorda « quelle mostre che... furono facte per mandare a Mantua, in carta ecc. »; e arguiamo facilmente che appartiene al tempo in cui lo Zaccagni, appena licenziato, esigeva subito il pagamento dell'opera

Et prima le opere de li fundamenti de le qualle mi non fu (*sic*) pagato se non a rasun de soldi octo el di, e me fu promiso, lamentandome perchè li staseua (1) tuto el dì, che sarebe satisfacto et non ho maii auto niente, el numero de le qualle me remecto al libro de la Compagnia.

Concluso de non dare più niento (2).

Et più quelli denari de li qualli me ne uolse esser dati tredexe libre et mi non le uolsi perchè non li erra tuta la quantitade de li qualli anchora me remecto allo libro de la Compagnia.

È satisfato come dizi de non voler niente.

Et più li sonno opere 18 de le mie cercha el tagliare de le mostre de la cornise. Et più li sonno opere quaranta de quelle de Zan Francesco cerca el medeximo taliare et anchora cercha el taliare de quelle mostre che li furno facte fare per mandare a Mantua in carta cioè li designi de li cornixoni grandi et de li archi traui et de li capiteli grandi et de li archi de le capelle et de li cornixoni de le capelle et de li capiteli picholi.

Concluso che quando vorà, se amesura le dite mostre [e] se pagerà.

Et più li sonno opere el numero delle qualle se pò vedere al libro et sonno de uno mio maestro del quale fasemo a diferentia per non uoler pagarelo se non per garzone et ne feci tochare con mane che lui erra (*sic*) sufitiente maestro et fu dicto de satisfarlo et non s'è mai hauto niente et secundo el mestro funo da cercha a septe ouero octo septimane de le qualle li errano tenuti soldi dui el di.

Et più li sonno opere octo del dicto maestro che sonno de la septemana passata et de la presente.

Et più li sonno opere septe de le mie che sonno de questa septimana et de la passata.

Et più li sonno opere sex di quelle de Zan Francesco de questa septimana.

Et più li sonno opere septe de quelle del garzone che sonno de questa septimana et de la passata.

Concluso ut supra.

Et più li sonno tutti dui li modeli che ha facto Zan Francesco de li qualli è stato ordinato; li sianno date libre sexanta del primo et così nostre Signorie le possono dare et se 'l sarrà persona alchuna che debia hauere, promecto mi a uostre Signorie che lui li darà innanzi più che mancho.

È concloso che stando d'accordo s[e] le darà li denari.

et cercha al secundo de cartun li sonno libre septe le qualle lui li spese de la propria borsa in fare fare certi legnami che li sonno dentro.

Costando hauere spessa le l. VII s[e] li pagarono.

et anchora in certe opere che lui se fece aiutare per mecterlo su presto che non li è mai stato facto restoro alchuno ben che lui li ne metese de le sue assai che non domanda niente.

Concluso che l'è stato pagato a soldi 20 lo giorno et più lui promisse de farlo per niente perchè l'è opera sua.

Et de tute queste cosse mi me remecto ne le mane de uostre signorie et prego quelle faciano sì che non abiamo più da uenire a queste et ancora ve prego che uogliate degnare de essere contenti de darme cento libre de le qualle

sua, cioè alla fine dell'anno 1525 od ai primi del 1526. Anzi il ricordare egli il cornicione delle cappellette tonde, come una sua fatica non rimunerata, accerta che il singolare documento fu scritto avanti il 7 aprile 1526 in cui Bernardino da Erba ed Alessandro Chierico, stimarono questo ed altri lavori. Vedi docum. n. 52.

(1) Leggi ci stava.

(2) Presso le domande dello Zaccagni, sono scritte tutte le risposte da altra mano e con inchiostro sbiaditosi col tempo.

mi ne lasarò diece libre el mese alla Compagnia, piacendo a uostre Signorie et de questo ne restarò obligato a Dio et a nostra Dona et a uostre Signorie de continuo.

Quello che mi debio dare si è questo, et prima libre trenta delle qualle ne hõ auto tanto filo (*sic*) et anchora debio dare libre quarantacinque le qualle ho auto in denari in più volte.

[Arch. e carte citt., vol IV].

52. — Magnifici messeri Piėtro Ruglerio et messer Bartolomeo de Prato vhi daremo (*sic*) che la nostra Relacione facta a li giorni pasati a le Signorie Vostre per la diferencia de maestro Bernardino Torchiara per li taliamenti sui sono in terra de nouo vhe dic[ia]mo che [de] lo cornisono de le capelette tonde, dè hauer soldi 24 il brazo: Et in lo dito cornisono anulamo lo architrauo et friso quallo se aritroua in tera: Non dè hauer cosa alcuna per diti lauoreri per le capelete suddette perchè li hauemo compreso in lo cornisono suddetto.

Item quanto a la bancheta de li lavoreri taliate qualli sone in terra, qualli lauoreri vano per lo pieno de le fenestre per acompagnar il vano fra li modioni, dicemo dicti lauoreri de quatri ordine como soni lo resto, sono supra a li modioni in opera per estar al suo pretio ha habuto per quelli sono in opera: die VII aprillis 1526.

Mi Bernardino da Herba ho sotoscrito de mia mano.

Io Mestro Alexandro di Clericho de le co[se] sopra so comscio e per la uerità di cose suddette in fede di ciò ho scripto de mia propria mane.

[Parma, Arch. Notar., Rog. Franc. Maria Piviani].

[1526 26 aprile]

53. — Bernardino Zaccagni « dictus de Turiclara civis architectus siue murator parmensis vicinie ecclesie Sancti Odorici » dichiara ad Antonio e Camillo degli Ariani canonici della cattedrale, a Francesco de' Mendogni e a Niccolò de' Sutori preti di Parma, riuniti nella chiesa di S. Luca degli Eremitani, che egli dal 1521 a tutto il 1525 prestò l'opera propria insieme al figlio Gian Francesco e « complurium..... famulorum muratorum ». Licenziato alla fine dell'anno « indebite et iniuste ac contra et praeter conventione et pactiones ». senza che a lui ed ai suoi uomini fosse pagata la mercede, « protractum fuit in diversa litigia coram Ill.mo Domino Parme Gubernatore occasione dicta suae mercedis ». Essendogli impossibile continuare a sopportar le spese perchè non potrebbe « se et familiam suam substentare » mentre i Deputati alla Fabbrica litigano « expensis... predicta societatis » si rivolge ai presenti pregandoli di valutar le ragioni di esso Bernardino. I quattro Deputati pur riconoscendo lo Zaccagni creditore « de multo maiori summa », gli propongono un accomodamento di lire quattordici imperiali a saldo completo d'ogni avere. Erano presenti alla convenzione, Iacopo del fu Antonio degli Ariani, Genoveffo de « Zenovefiis » del fu Stefano e Pasio de' Carlini del fu Marchino.

[Parma, Arch. Costantiniano. Carte della Steccata, vol. IV].

1526 17 maggio

54. — I Fabbriceri della Steccata Bartolomeo da Prato, Gaspare Badalocchio e Alessandro Pradisotto (era fabbricero anche Gian Francesco Tarasconi, assenti alla deliberazione), ordinano al massario di dare a Bernardino Zaccagni lire 17, soldi 8 e denari 6 imperiali « pro resto et complemento librarum quatuor centum et solidos duos imperiales pro una declaracione fata per magnificos dominos Petrum de Puglieriis et Bartolomeum de Prato ».

MDXXVI die XXVIIII aprilis

55. — Lo iudicio mio circha a la fabricha de la Stachata de Parma, si è che le tre porte stiano aperte perchè così vuole lo ordine de lo edificio esendo una devocione quella cio à a conuenire tuta la Cità per la comodeza de tuti li Magnifici signori da la tera de epso edificio.

Circha a le Tur[ri] se debia apriro le doue apresa a la porta de mezo tuta la apertura como sta archono facto et farne doue Capelle e farghe dentro una fodra de muro che si posa sterso la volta per non auer a tormentare le muralie perfa[r]la imposta de la volta. Le altre doue farlle doue sagrestie com porta.

Circa a le Capelete leuate doue se fanne adesa le fenestre, non ci sono necessarie perchè resta lo muro debille como prima et fagi una grande spesa a la Madona senza proposito alchuno et sono eretici in architetura, non ci è una perfecione alchuna et se posene serare al tuto e così la opra serà più forta e quelle de supra poiichè sono facte, dicho che amdare tormentare più le mur[a] perchè se vano tormentando doue al presente sono una spagatura, ne farane poij doij.

Circa a li lumi dicho che serano asaii lumi, perchè sono 12 lumi per ciascheduno nichione et octo ne verà intorno a la cupulla et in mezzo a la cupulla uno, che sono lumi 57 e porte tre grande che in tutte fra grande e pichole, serane lumi 60 ch'a luminare bene multo magiore edificio che questo tale qualle sone.

Circa a lo architrauo quello è facto intorno alo archono quallo è voltato, dicho che è falso perchè non vole esere sì in largo, quanto è il suo pilastro e capitello quallo à sotto di sè, perchè stamdo cosi, non losa seguitare lo octauo quallo è in fra l'uno et l'altro pilastro quallo à nasimento de la vella qualla è in fra uno archo et l'altro.

Sichè dito architrauo bisogna restringere. Circha a lo teto quallo è sopra a la volta facta, è troppo alto braza 10 perchè dito tecto se pò a posare in susa a la volta et non bisogna andar tanto alto com tute le mur[a] intorno et la cupulla, le seria una spesa de più de ducati 2000 in fra mur[a] et scarpelli et non farano tanto penso che li pilastri de la cupulla non la poterano portare, e seria ruinosa e seria ornata e bella, ma seria più proporcionata che non vorane como è comenzata como se pò vider per uno mio disigno lasato a maestro Antonio Zucho che lo facia in bona forma secondo dicto ut est supra, e questo è lo iudicio mio quanto è supra scripto.

In Parma a di 29 di Aprillo 1526

Io Antonio Samto Gallo S.[mi] D. D.
Harchiteto de la Fabrica de
S[to] Pietro in Roma ò scripto
et soto scripto manu propria (1).

[Parma, Archivio Notarile. Rogiti di Benedetto del Buono per la Steccata].

1536, 2 sett.

56. — Facciam fede nui infrascripti già fabbricanti della Veneranda Confraternita dalla gloriosa Vergine Maria della Steccata, qualmente le infrascripte opere et lavorerii fatti nel tempio di essa gloriosa Vergine de comissione nostra per maestro Io. Francesco da Grado lapicida come appare per infrascritti [capitoli] sopra ciò fatti e sono stati per nui aprobati et collaudati parendone siano perfetti et condoti a fine secondo era fra nui et esso convenuto et stabbelito salvo che la statua infrascritta.

(1) Da un lato della carta è scritto: *copia* la quale fu fatta — come ci accerta un riscontro con altre scritture — dal cancelliere Iacopo Antonio Trombi.

Et primo le otto fenestre quadre di sopra delle torre de ragione ionica et le otto dessoto le capelle de ragione dorica.

Et più le due porte della capella del condam Sig. Sfortia.

E più la lanterna sopra la cupola

Appresso questo medesimo attestano delle infrascritte opere et lavoreri fatti per esso Maestro Io. Francesco e Maestro Paolo da Verona a compagnia cioè le seij porte de le altre tre capelle et lo ornamento della cupola di fuori incominciando al pian dessoto fina al cornisono inclusive per quanto gli è de marmo seu petra veronese.

Et quanto sia per il conto de la sepoltura del prefato signor Sfortia, faciam fede li casi nostri stare in questa maniera.

Primo, detta sepultura salvo che la statua fu fatta per detto Maestro Io. Francesco nella forma si ritrova perchè ci parsi che ponendossi in opere secondo il modello era ordinato prima, non potesse comodamente capire in quel loco perhò ordinassimo che non obstante l'havesse quasi condutta a fine a sue spese, reformar la dovesse come hora si vede.

La statua vero che era tenuto farla di marme de Carrara come se contiene nelli nostri capitoli ma suplicandone li volessimo compiacer la facesse de la materia se ritroua et per parere a nui cusì meritasse per rispetto delle fatiche et opere sue gratuitamente impendute et cognossevano erano necessario per tempo avenir como à dimostrato la experentia: cioè in governar et architettar la fabrica di detto tempio ; cusi in dar misure et disegni de le opere se facevano; come in far sagome, over moduli de li ornamenti se havevano affar di martellina de tutte le fenestre porte et ussi delle capelle, fenestroni grando de le nicchie et reformar le quattro capelle con le sue scalle et camaroni di sopra.

Et più la reformatione de esso tempio così dentro come fori et fare li bassamenti, pedistalli alli piloni et far li altari grandi et picoli con tutti li partimenti sotteranei de detto tempio cusì sepolture come altre opere.

E più dar el modo [modello] far quella ruotta da tirar suso le materie necessarie alla predetta fabrica et le stampe et misure delli lacularii [lacunari] delle volte et modulli et sagome da tagliar de martellina li ornamenti della cupola cusì dentro como fuori cioè arconi grandi, trabbi, cornisoni fenestre et mesolle.

Et più il desegno et modo, misure del coperto et pyramide di detta lanterna cosse che non erano magisterio de altri in Parma secondo il parere nostro.

De modo quanto sia per la materia de tale statua l'abiamo aprobata lassando la collaudatione de la forma a periti et in fede delle predette cosse habiamo la presente di nostra mano sotto scritta.

Io Petro Rugerio affermo como de sopra essere la verità così me sono sottoscripto de mia propria mano.

Idem affermo ego Bartholomeus de Prato ideo manu propria subscripsi.

Ego Margus Garsius afermo omnià scripta et manu propria subscripsi.

Ego Io. Andreas Tarasconus affirmo ut suprascriptum est et in fidem premissorum me subscripsi (1).

(1) Il documento è unito ad un rogito di Benedetto Del Bono in data del 17 sett. 1536 col quale Gian Francesco d'Agrate riceve dalla Confraternita della Steccata 101 scudo d'oro del sole pari a 565 lire imperiali, come saldo dell'opera sua e della spesa dei materiali. L'artefice s'impegna in quell'atto di non poter chiedere « dictae confraternitati occasione pretii aliquorum aliorium marmorum ac eius mercedis laboris et industriarum ac laboreriorum per ipsum et eius filium ac eius discipulos et laborantes » eseguiti sino a quel giorno per la Steccata. La carta qui trascritta, fu citata dal Ronchini, *La Steccata*, pag. 180, n. 2 e fu in parte riferita dal Benassi, *op. cit.*, vol V, pag. 335.

[Parma, Arch. Notarile. Filza citata].

Patti annessi alla allogazione dell'altare della Steccata fatta per Gog. Del Bono a G. Francesco d'Agrate il 10 gennaio 1537.

Iesus Maria Ioseph die nouembris 1536 (1).

57. — Capituli sopra le conuencioni fatte co li Magnifici signori fabricanti della Veneranda Confraternita della Madonna della Steccata per mi Ioanni Francesco da Grado dello Ornamento del sacello di essa Madonna seu parte di quello como como *(sic)* per dessegno appare.

Et primo mi Io. Francesco de Grado predetto prometto alli predetti signori Deputati fabricare di arte marmorea la parte del ornamento della Madonna ut sopra si como sta il dessegno produtto a sue signorie cioè formare la luce del sacello con le sue pillastrate dentro et archiuolto con suoi ordini lauorati in la fronte et etiam dissotto si como sta il predetto dissegno non comprheso le parastate stiriate vanno diffuori alli latteri allo opposito delle Collone tonde vi andrano in seguenti nè manco sigli intende altre cosse et opere fussero fuori delle Lasene et archiuolto di esso dissegno; cussì dissotto et disopra. Como dalle bande come di sopra è ditto: ma che tutte le parte dentro dalli termini suddetti debbiano essere ben lavorate dilligentemente secondo il modo et forma stà il dessegno et non altrimenti; cussì io sia obligato ali Intallii como le inuestiture delle pietre machiate: qualle vanno lustrate.

Et facendo maestro Ioanni Francesco predetto le suddette opere et lauorerii come di sopra se contiene Nui; predetti fabricanti promettemo dare et pagare al predetto maestro Ioanni Francesco per il precio et mercede sua, scuti cento quaranta de oro et darli ogni sorte de matteria si intrarà a spese della fabrica ut supra sc. 140 l. s.
et li qualli s[cudi] promettemo dagli a li termini come seguita et a ragion de sol. cento tredici per scuto che fano in summa ll. 791 s. d.

Ciò al presente per anticipata sollucione s[cudi] venticinque	sc.	25
Alli quindici genaro 1537 scut[i] quindici ut supra	sc.	15
Alli vinti febraio scut[i] vinticinque ut supra	sc.	25
Alli otto aprille scut[i] vinti ut suprà	sc.	20
Alli venticinque ziugno scut[i] quindici	sc.	15
Al compimento del'opera scuti vinti ut supra	sc.	20
[summa]	sc.	140

Et io Ioanni Francesco ante ditto prometto alli predetti Domini fabricanti dare compiutta l'opera antedetta per tutto il mese de luio proximo che viene 1437 aut alli 8 di agosto il più.

Item accadendo vollere S[ue] S[igno]rie si segasse quella Collonna si comprò dal roman, houero altre pietre machiate, si habia segare a spese della fabrica et dicto maestro Io[an] Franc[es]co le habia poy alavorare et lustrare et ponerle ad opera (2) intendendosi perhò di le matterie si possino lauorare con scarpelli et ferri con mani.

Et io Io[an] Franc[es]o antedecto mi obligo di fare le Collone tonde vanno apresso alla M[adonna]a come parerà a sue S[ignorie] cioè nel modo sta il desegno houero far ligare li cornisamenti con quelli del sacello et con li ordini

(1) Sono scritti con carattere regolare dal d'Agrate stesso assai prima come lo dimostra la data) della stipulazione del contratto

(2) Un rigo è cancellato.

medemi *(sic)* et etiam fare le due collone ho intalliate come sta il dissegno houero ,di pietra machiata lustra.

A tergo con altro carattere:

Die X Ianuari 1537

Actum in domibus Fabrice oratorii noui D[omi]ne S[anc]te Marie de la Stecata ciuitatis Parme presentibus ibi Matheo de Fabus f[ilio] q[uondam] Iohannis vicinie ecclesie maioris, Io[anne]Iac[ob]o de Antonis f[ilio q[uondam] Francisci vicinie s[an]ti Benedicti et domino Hanibale de Palmengis filius *(sic)* quodam Guidonis vicinde S. Pauli burgo strinato testibus vocatis et asserentibus.

ALBERO GENEALOGICO DI BERNARDINO ZACCAGNI [1]

Francesco
(sec. XV)

BERNARDINO
nato entro il decennio 1455–1465
e morto tra il 19 giugno 1529 e il 23 nov. 1531

Maria Giovanna
n. 1 maggio 1486 (Parma, Arch. del Battistero, Registro Battesimi dal 1459-1486).

Benedetto
n. 26 nov. 1487 (Reg. Battes. 1486-1504, c. 16 t). Nel 1545 aveva in moglie Faustina di Giov. Antonio Zatotti, nata nel 15[illegible], cui donò una casa il 27 febbr. (Reg. Aless. Melgara). Il 27 marzo 15[illegible] fece testamento (Reg. Andrea Cerati) (2). Da una prima moglie Margharita ebbe tre figli.

Don Girolamo
n. 6 nov. 1489 (Reg. Battes. cit. c. 47 t) vivente ancora nel 1539 (è testimonio in un atto del 9 dic., Reg. Andrea Cerati).

Gian Francesco
n. 21 febbr. 1491 (Reg. Battes. cit. c. 67), ammogliato con Maria Caterina, figlia di Antonio de Bauci, prima del 1515 (3).

Paolo
n. 22 giugno 1492 (Reg. Battes. cit. c. 85 t).

Iacopo Donnino
n. 21 marzo 1495 (Reg. Battes. cit. c. 145 t): lavora alla Steccata nel 1524.

Antonio Maria
n. 6 sett. 1497 (Reg. Battes. cit. c. 198 t).

Filippo
n. 1503, vivente nel 1545, già morto nel 1555. Ammogliato con Costanza di Domenico de' Lanci, n. nel 1521 (v. Rog. di Andrea Cerati 29 maggio 1555).

Figli di Benedetto:

Lucrezia Diamanta
n. 7 marzo 1512 (Reg. Battes. 1505-1520, c. [illegible]), già morta nel 1555.

Giulio Antenore
n. 18 giugno 1513 (ibid. c. 156 t), già morto nel 1555.

Antonio Bernardino
n. 2 aprile 1515 (ibid. c. 156 t). Ammogliato nel 1546 con una Costanza n. nel 1527; nel 1577, con Giulia di Cesare de Observanti alla quale fece donazione il 15 ott. (Rog. di Lodov. Medici) (4).

Figli di Gian Francesco:

Paolo Camillo
n. 20 marzo 1518 (Rog. Battes.)

Diamanta Orsolina
n. 2 giugno 1519 (Reg. Battes.). Il 9 febbraio 1585 fa testamento lasciando erede Battista di Ludovico Castelli (Rog. Ant. Bolzoni).

Gian Girolamo
n. 29 sett. 1522 (Reg. Battes.).

Figlio di Filippo:

Cornelio
n. nel 1538.

(1) Lo SCARABELLI ZUNTI ([illegible] nel R. Museo) crede la famiglia Zaccagni oriunda della Villa di Rivalta presso Torchiara dove nel settembre del 1425 abitava un Bertoleto del fu Ugolino dei Zaccagni (Rog. di Giov. da S. Leonardo). Altri Zaccagni abitano in S. Secondo dove nel 1462 Copellino del fu Rolandino, appare *negotiorum gestor* di Giacomo Rossi vescovo di Verona, e di Giovanni e Pietro figli del fu Bertrando Rossi (Rog. di Gia[illegible] Genesio Zangemarca, cit. da SCARABELLI). Nel 1467 vi [illegible] nominato un don Guglielmo del fu Maestro Copellino, che tre anni dopo è rettore [illegible] chiesa di Castel Vecchio. Un Nicolò Zaccagni e un Tristano Zaccagni infine vivevano nel 1407 a Reggio, perchè figurano nell'atto di cittadinanza del 19 dic. concesso [illegible] parmigiani [illegible] come facenti parte dei reggiani (PEZZANA, *Storia*, vol. II, app., pag. 8 e 12).

(2) Benedetto esercitò l'arte a Parma in ispecie come ingegnere militare e civile. Nell'Arch. di Stato di questa città si conservano sei lettere (la prima del 24 maggio 1545, l'ultima dell'11 marzo 1549) riguardanti l'attività sua nelle fortificazioni di Parma. Vedi notizie su di lui [illegible] SCARABELLI.

(3) Gian Francesco Zaccagni figlio di Bernardino, fu confuso dallo SCARABELLI [illegible] che appare nel 1511 come marito di una Giacoma, dalla quale gli [illegible] una figlia [illegible] Maria Caterina. Ad escludere che si tratti del nostro, basta notare ch'egli raggiungeva allora i vent'anni e che era congiunto di qualche tempo, a Maria Caterina de Bauci, quattro anni dopo (Rog. di Gasp. Bernuzzi del 6 sett. 1515). Il secondo Zaccagni figlio di certo Antonio, abitava nella vicinia di tutti i santi, e faceva testamento il 24 maggio 1531 (Rog. A. Cerati *corpore languens*, lasciando il suo ai figli Pietro, Giovanni e Luca e 100 lire imperiali, come dote, alle figlie Francesca, Ippolita e Lucrezia. Non nomina Maria Caterina perchè era forse già maritata. Questa il 20 agosto 1571 (Rog. di Pier Martire Garbazza) vedova di Matteo de' Galli, abitante nella stessa vicinia, istituiva erede la sorella Ippolita, mancando la quale, il figlio di lei Giovanni de' Sacchi, od i figliuoli di [illegible]. Gian Francesco Zaccagni dev'essere fratello ad un Luca del fu Antonio, [illegible] dicembre 1498 come vivente in S. Secondo (SCARABELLI, Schede), parente forse di un Antonio Zaccagni abitante nella villa di S. Rufino, che assume la cittadinanza di Parma nel 1407 (BENASSI, *Storia*, vol. V, pag. 84).

(4) L'Affò lo confuse con Bernardino seniore, al quale attribuì il Castello di Piacenza architettato per Pier Luigi Farnese nel 1546. Il PEZZANA (*Storia*, vol. I, app., pag. 31, crede che l'A. abbia confuso Bernardino con Benedetto. L'attribuzione si deve invece riferire al figlio di questi Bernardino iuniore, che seguendo nell'arte il padre, fu agrimensore ed ingegnere del Comune di Parma nel 1560 (SCARABELLI, Schede).

UNA DIVISIONE DI BENI TRA I FRATELLI GIOVANNI, DOMENICO E MARSILIO FONTANA.



Le notizie che abbiamo finora sulla vita privata di Domenico Fontana sono così scarse, che non riuscirà priva d'importanza la pubblicazione di alcuni documenti da me rintracciati negli archivî di Roma e che offro volentieri al futuro biografo dell'operoso e geniale architetto di Sisto V.

Il primo posto spetta ad un atto riguardante una divisione di beni concordata il 10 luglio 1584 tra Giovanni, Domenico e Marsilio Fontana, alcuni mesi prima, cioè, che il cardinale Peretti salisse sul trono pontificio. È un atto interessante perchè, oltre al farci apprendere che quei tre artefici erano fratelli e come si chiamasse il padre loro, ci offre la distinta dei beni che essi possedevano in quel momento in Roma e nella contrada nativa (1).

Compiuta la divisione, i Fontana formarono tre elenchi con la descrizione dei beni toccati ad ognuno di essi; ma fu soltanto un anno dopo che reputarono di dar forma pubblica a quella convenzione e consegnarono quindi le tre cedole ad un notaio affinchè essa acquistasse valore legale.

Il notaio, ch'era lo Junianus, postillò qua e là il testo delle cedole, scritte tutte di mano di Marsilio, per aggiungervi qualche dettaglio o per inserire qualche modificazione intravvenuta nel frattempo, e le inserì nei suoi protocolli (2) dopo averle fatte precedere dal verbale della consegna effettuata avanti a testimoni.

(1) È noto che Domenico Fontana (e così, come oggi si dimostra, i suoi fratelli) era nativo di Melide, un piccolo paese del Ticino, posto sulle rive del lago di Lugano, il quale conta attualmente circa quattrocento abitanti.

Il lettore ricorderà come i due distretti di Lugano e di Locarno, il Mendrisiotto, la pieve di Balerna, Luino, la valle Maggia, siano sotto la dominazione elvetica fino dal 1512, allorchè, costituitasi la lega santa, gli svizzeri tolsero ai francesi quelle contrade che questi avevano ottenuto con tutta la Lombardia da Ludovico il Moro.

Con la pace di Friburgo (1516) Francesco I doveva riscattare i paesi italiani, ma gli svizzeri non cedettero che Luino; e il Ticino entrò a far parte della confederazione elvetica costituitasi allora in dodici cantoni.

(2) Archivio notarile capitolino, sez. I, prot. 406, a carte 357 e segg. Il notaio Giovanni Junianus, francese (Junien?), era altresì notaio e segretario della Chiesa e Congregazione di San Luigi dei Francesi.

Reputo inutile riportare questo verbale, in data del 26 luglio 1585, che non offre, del resto, alcun interesse, risparmiandomi così la fatica di decifrare l'orribile grafia che distingue tutti gli scritti dello Junianus; e mi limiterò soltanto a citare i nomi dei due testimoni: « *In officio mei not. infra.cti p.ntibus ibid. d. Jacobo Gurneo c.lico bisuntin. dioec.* (1) *et ma.gro hieronimo q. bernardi castellacij de pero sotto de valle inteloff* [Pellio sotto in Val d'Intelvi] *muratore comen. dioec. in urbe commorantibus testibus* ».

Riproduco invece integralmente le tre cedole, più un'altra dichiarazione scritta due settimane dopo da Gaspare Sanguigni (2) ed unitavi allo scopo di chiarire meglio le disposizioni e « *levare alcune difficultà che ci restano* ».

*
* *

La prima cedola riguarda i beni che dovevano toccare a Giovanni Fontana, il più anziano dei fratelli. Quelle « *case del cortilacio de Santo Andrea tolte de Santo Aluisio* », situate « *in regione Sancti Eustachii et retro dictam ecclesiam in cortili dict. il cortile di S. Andrea* » (3), erano di proprietà della congregazione di San Luigi dei Francesi e le aveva avute in enfiteusi Domenico, fino alla terza sua generazione, già nel 1578 (4), mediante il pagamento di un canone annuo di ventiquattro scudi. Che esse fossero poi andate in possesso di Giovanni risulta anche da un libro di introiti della chiesa di San Luigi, dove si legge:

N. 13. Domus tres in eodem curtili [S. Andree] concesse q. D.nico Fontane ad 3.^m generationem modo possesse per d. Jo.em fontane eius f.rem ex ea certe concordie inter eos facte solvit annuatim scuta vigintiquatuor p.^a martij et 7bris dtus D.nicus obijt Neapoli, eius filii sunt in 2.ª generatione (5).

Quasi un secolo dopo, nel 1678 e 1679, la congregazione di San Luigi, ritenendo estinta la terza generazione di Giovanni Fontana, si occupò di rientrare in pieno possesso di quelle case ed incaricò un deputato Giacomo Brunet, e l'avvocato G. B. Pasqualoni di fare indagini nell'archivio urbano e in Como (6). Non mi è riuscito di sapere quale esito avessero poi le pratiche e se furono condotte a termine. Esse ci avrebbero facilmente rivelato anche quali fossero i discendenti di Giovanni Fontana fino a quell'anno, questione tanto ardua a

(1) In un atto notarile contenuto nel medesimo protocollo (a c. 125), questo personaggio è dichiarato così: « *Jacobus Guerneus clericus bisuntinus* [Besançon] *rector et cappellanus in Grangia* ».

(2) Gaspare Sanguigni era il priore dei caporioni di Roma ed aveva per moglie una Porzia Cecchini. Aveva la tomba in S. Lucia dei Gonfalone (1592).

(3) Archivio di Stato in Roma, Rogiti Thisius, prot. 1770, c. 874

(4) Non ho potuto rintracciare l'atto notarile (in data 1° agosto 1578) tra i protocolli dello Junianus.

(5) Arch. di San Luigi dei Francesi. *Introitus et exitus*, vol. 156 (1619) a c. 15 verso. Alla pagina di contro si legge: « *Die 25 febr. recepi ab heredibus cond. d. Jo.es fontane per manum d. fran.ci marie gentilini eor. proc.ri scuta viginti quatuor pro duobus an.bus ser. canonis una p.a martii et alia p.ti 7bris 1617. Debet scuta 48 monete* ».

Giovanni Fontana era morto in Roma fin dal 12 agosto 1614 (CERASOLI, *Diario di cose romane del 1614, 1615 e 1616*, in *Studi e documenti di storia e diritto*, 1894, p. 278).

(6) *Lib. decret.* 30 (*sub die* 16 agosto 1678) e 37 (pagg. 96 e 106) in Arch. di S. Luigi de' Francesi.

risolvere, dati i numerosi Fontana comaschi, spesso con nomi simili, che vivevano in Roma nel secolo decimosettimo (1).

Le altre case « *de piaza Montanara tolte de Santo Nicola in carciere* » erano state anch'esse cedute in enfiteusi, fino alla terza generazione, a Domenico Fontana e ad *Isabella sua moglie* mediante il pagamento di un canone di sei scudi all'anno. L'atto di stipulazione era stato rogato l'8 luglio 1579 avanti al notaio Thisius (2). I canonici di S. Nicola in Carcere Tulliano avevano concesso a « *Domenico q. Sebastiani Fontana de Mili comen. dioc. architectori in urbe ac d. Isabelle illius uxori* » una « *domunculam tectatam sine planellis pontellat. quasi in còspectu porte magne dicte ecc.ie a latere dextero et alia duo casalena disco.pta illi contigua* ». Anche in altri atti del 29 maggio e 22 ottobre 1581 si dice che la casa « *in via Montanara* » era « *in conspectu* » della chiesa di S. Nicola (3).

Nella detta cedola si fa parola inoltre di un censo imposto dagli eredi di Giovanni Maria da Coldre (Coldrerio) sopra le loro case in Parione. Questi eredi erano i tre figli — Orazio Marcello, Giovanni Antonio e Santino — di « *Jo. Maria de Virgo, de Cultre, murator* » (anche Domenico Fontana, fino al 1585, era spesso chiamato *murator*), ed il censo di duecento scudi, col frutto del sette per cento da pagarsi annualmente ai Fontana, era stato creato il 6 giugno 1581 (4). La casa di Giovanni Maria è descritta così: « . . . *in loco dicto al Arco de Mellini alias alla stufa quibus ante est via publica et ab uno latere est viculus seu via publica et ab alio latere est domus et stabulum ill. d. hersiliae de monte et retro sunt domus et bona venerab. monialium S. Marte urbis vel si qui*... ecc. ». Questa casa fu poi venduta, prima del 1591, a Ginevra Salviati: essa è tuttora esistente in via del Teatro Pace con ingresso al numero 13 e sulla bugna di centro del portone si legge la seguente iscrizione:

M. IO. MARIA M. V. C. M. DA COLTRE (5)

(1) Eccone, ad esempio, alcuni. Un Giovanni « *e pago Calmeru* », figlio di Francesco, morto a Roma a diciassette anni nel 1591.

Un Domenico di Muggio, che lavorava alla cattedrale di Como nel 1598

Un Antonio di Cademario, figlio di Domenico, vivente in Roma nel 1630.

Due fratelli Francesco e Giovanni Antonio, di Cademario, figli di Giovanni, in Roma nel 1630-31; da non confondere con Francesco, Clemente, Felice e Paolo Antonio, unici figli maschi del nostro architetto Giovanni Fontana da Melide.

Un Marco Antonio da Cabbio, figlio di Battista, abitante in Roma nel 1631.

Un Sebastiano da Viggiù, del fu Bernardo, il quale testava in Roma nel 1636 a favore dei figli Domenico e Francesco.

Un Francesco, da Cabbio, muratore, figlio di Domenico, marito di Lucrezia e padre di Carlo, Domenico, Barbara, Prudenza e Camilla, parente di Giacomo Fontana, il quale testava in Roma nel 1636 nell'ospedale di S. Spirito, ov'era infermo.

Un Gregorio, da Viggiù, del fu Francesco, marito di Angela e padre di Domenico e Giovanni Battista, parente di Barbara Fontana, il quale testava in Roma nel 1638.

(2) Arch. di Stato in Roma, prot. cit. 1770, c. 614.

(3) *Ibid.*, a cc. 874 e 632. Lo strumento del 29 maggio 1581 è fatto in casa dei fratelli Fontana « *in regione Campitelli* ».

(4) *Ibid.*, a c. 877.

(5) La breve iscrizione è tramezzata da uno scudo con l'arma gentilizia nella quale si vedono: sopra, una fascia annodata; nel centro, le tre lettere I. H. S. (*Iesus Hominum Salvator*), e, sotto, tre bastoni con le punte rivolte in alto a sinistra.

Giovanni Maria da Coldrerio morì nel 1580 e il suo testamento fu registrato, in aprile, tra gli strumenti di Alessandro de Romaulis, notaio del Vicario.

Dopo queste necessarie dilucidazioni ecco il testo della prima cedola:

(Le parole chiuse tra parentesi quadra sono quelle aggiunte in margine dal notaio).

(c. 358) Adì 10 de Iulio 1584

Diuisione fata fra de noij fra.lli cioue m. gioua. m. Dom.co e marsilio fontana fata dacordio quale deuisione sera le parte qui soto schrite de tuti tre dacordo.

P.a a m. gioua. he toco in sua parte la posesione tolta de li marchesi de Val de intelouo (1) posta ne la tera de coldre (2) co. tuto quelo che a il masaro et quelo che pertiene a deta posesione.

De piu lie toco tuti doij le case vecie de contrada co lorto e uno pereto [da prato] tolto de antonio magaro [de mili] (3)

De piu lie toco la selua e roncheto [giu.ti insieme] co la selua e il bosco del saso e la selua de Valserta la piana grande co la bruga grande aradonde si ua ali termezzi e il logo de adancio co la mita del prato verso S.to Spirito tolto de filipo.

De piu li toca le case del cortilacio de S.to Andrea tolte de S.to Aluisio [come appare p. li atti de m. gio. Juniano not.o di rota sotto il dì 28 de augusto 1578] co quele de piaza montanara tolte de S.to Nicola in carciere.

De piu lie toco le bestie e grano co. cio che cie a castelazara.

De piu lie toco scudi duciento cioue scuti 100 dor et scuti 100 de moneta che a aciensо li eredi de m° ciesaro carozaro de uila (4).

De piu lie toco scuti duciento che a acienso li eredi de m° gianmaria de coldre [quale censo è imposto per detti heredi sopra lor' case situate in roma nel rione di parione doue si dice al arco delli millini confinan. da uno lato con la casa ouero stalla della sig.ra hersilia de monte et inanti la strada publica et drietro sono li beni delle monache di S.ta marta. In fauore de m. gioanni, et m. domenico et m. marsilio fontana fratelli carnali como appare per instr.o publico rogato p. m. tito liuio thesio salernitano not.o publico sotto il dì sei del mese di giugno del anno 1581].

(c. 358 v.) De piu lie toco li mobili del paiese cioue la sua tersa parte come apare p. una polisa schrita de m. gioua. angielo perlasca et tuti li debiti e chrediti del paiese e de roma si abiano a partire che ognia uno ne paga la sua contingie.te parte.

« De piu li resta comune cioue in conpagnia il cienso che a ne le mane m° antonio trabuco de carona ».

« De piu li resta de partire cioue comune la nostra parte de la schafa » (5).

(1) Val d'Intelvi. Nel testamento di Giovanni del 5 luglio 1591 si legge che la possessione era stata comprata « dagli eredi del q. m. Taddeo de Marchesi della Valle Intellovo ».

(2) Coldrerio.

(3) Cfr. documenti 4 e 15 in appendice.

(4) Era un tal Cesare fu Antonio de Bertollis, da Novazzano (Mendrisio) « *esercens apothecam et artem carrozarie prope capitolium versum forum boarium et prope magazenum lignorum a tiburtis de pacificis* », il quale in due volte (2 maggio e 6 settembre 1581) aveva ricevuto duecento scudi dai fratelli Fontana per la creazione di due censi del frutto annuo ciascuno di sette scudi d'oro d'Italia di giuli undici e mezzo per scudo. Negli strumenti rogati sotto quelle date sono nominati i beni che il Bertolla offriva in garanzia delle somme ricevute, beni siti in Coldrerio coi nomi dei proprietari confinanti (Prot. cit. 1770, a cc. 871 e 928).

(5) Si trattava di guadagno derivante dalla concessione o dalla costruzione di un traghetto attraverso il Tevere.

Nel 1586, per esempio, Domenico riceveva ottanta baiocchi dalla cassa pontificia « per la mettitura de un legno su la riva del fiume per meter il canepo per atacar la barcheta » (ORBAAN, *Dai conti di Domenico Fontana*, in questo *Bollettino d'Arte* del Ministero della Pubblica Istruzione, a. 1914, p. 59.

(*Le parole tra virgolette sono cancellate e il notaio scrive in margine:* [casso di co.e consenso di detti tre fratelli per l'inf. censo a tocco alla p.te di ms. marsilio et de ms. gioanni]).

De piu li resta de partire [scuti cento m.[ta] quale sta in conpagnia rogato p. ms. fra.c.[o] bacholeto a dì 7 de genaro 1579 seu alio ueriore t.pore] il cienso che a ne le mane marselo ferro (1).

jo domenico fontana afermo quanto di sopra mano ppa
Jo marsilio fontana afermo quanto de sopra mano pp.[a]
Jo gioua fontana afermo chome di sopra.

* * *

La seconda cedola contiene la descrizione dei beni assegnati a Domenico. Si parla in essa « *della casa a Roma che confina con messer Gironimo perosino* », da Gubbio.

Si tratta di una delle due case che i Fontana si erano fabbricate alla Lungara vicino alla Farnesina, sopra un terreno di proprietà del cardinale Alessandro Farnesè (2).

A quello scopo essi avevano ottenuto in perpetuo dal cardinale, mediante il pagamento di un canone annuo stabilito in ragione di venticinque baiocchi alla canna, la cessione di centocinquanta canne del suo giardino: di cui cento canne erano state concesse direttamente dal proprietario, con strumento notarile 13 luglio 1581, « *can. centum in circa terreni et siti positi in urbe in Regione transtiberis prope pontem sixtum et viridarium Ill.mi d.[i] Card.[is] et flumen tiberis* »; e altre cinquanta cedute dal *magnifico domino* Cesare Comendino, di Sarsina, delle cento che costui aveva avuto, a sua volta, un anno e mezzo prima (strumento 9 dicembre 1579) dal Farnese. Questo secondo appezzamento è detto essere « *in facie versus viam quae est et erit ante domos in dicto situ erigendas et in parte ab ipso d. Çesar jam erectas et a dicta via usq. ad dictum flumen cui sito ut supra cesso ante est dicta via publica retro est dictum flumen et ab uno latere versus dictum viridarium est domus d. Hieronymi de heugubio perusini ab alio latere versus pontem p.[m] est residuum siti ipsi d.[i] Cesari ut supra a dicto Ill.mo d. Card.[i] locati vel si qui*..... ecc. » (3).

Ecco il testo della seconda dichiarazione:

(*c. 359*) Adi io de lulio 1584

Diuisione fata fra de noij fra.lli cioue m. gioua. m. Dom.[co] e marsilio fontana fata dacordo quale deuisione sera la parte qui soto schrite de tuti tre dacordo. P.[a] a m. Dom.[co] li e toco in parte sua

P[a] la posesione tolta de li pocobeli [nella terra e territorio di coltre] co. tuto quelo che a il masaro e quello che pertene a deta posesione co. li dinari

(1) Non trovai lo strumento.

(2) Queste case, poste tra il Tevere e la via pubblica, confinavano, nel 1638, da un lato, coi beni di S. M. della Consolazione. Una apparteneva, allora, a Pietro Paolo Fontana, erede di Sebastiano Fontana, figlio di Domenico; l'altra a Marsilio *junior*, figlio di Pietro Fontana. Con strumento 11 febbraio 1638 Pietro Paolo cedeva la sua al detto Marsilio in compenso di una dote assegnata da Sebastiano alla moglie di questo (Atti Tosoni).

(3) Arch. di Stato in Roma. Prot. cit. 1770. Strumenti 13 luglio 1581 e 7 febbraio 1582, a. cc. 906 e 978.

Il primo atto è rogato « *in domo habit. dicti d. Cesaris* [Comendini] *in regione Arenulae* ». Il secondo nel palazzo del cardinale « *in regione Parionis* ».

che a ne le mane m. gasparo de la mola de coldre co tuto quelo che resta li fermam.te [cioe li mobili di casa] ecieto la biancaria che se intende che abia a tornare a Melide [in comune]

De piu lie toco la casa noua fata ultimam.te co la mita de lorto uerso lugano e cortile e piaza e casa regia conforme al desegnio (1).

De piu lie toco la selua de la farera e il rauio de sopra e il rauio de soto co le oliue de li pianeti.

De piu lie toco la casa a roma che confina co ms. gironimo perosino co suoij menbri.

De piu lie toco scuti duciento [dico scuti ducento] che a aciensо m. martino de mugiene (2) et p. pietro de guidino (3).

De piu lie toco li mobeli del paiese cioue la sua tersa parte come apare p. una polisa schrita de ms. gioua. angelo perlasca, et tuti li debiti et chrediti del paiese e de roma se abiano a partire che ognia uno ne abia la sua tersa parte.

[Di piu gli e toco scuti cinqua.ta quali hauea a' censo m° horatio de mino de coltre] (4).

« De piu li resta in conpagnia cioue comune il cienso che a *(c. 359 v.)* ne le mane m. antonio de trabuco de carona »

« De piu li resta de partire cioue resta comune quelo che e la nostra parte de la schafa »

(Le parole tra virgolette sono cancellate e il notaio scrive in margine: [questa p.tita e stata cassa como nel precedente folio in margine]).

De piu li resta comune la conpagnia doficio che si a co marselo fero.

Jo gioua. fontana afermo come di sopra mane pp.
Jo marsilio fontana afermo come de sopra m.o pp.ta

De piu ms. Dom.co a de cauare fora scuti duciento de moneta quale e la dota de la sua moia [quali denari ha hauuti ms domenico fontana sopra.to].

jo domenico fontana mano pp.a

*
* *

Nella terza dichiarazione contenente i beni assegnati a Marsilio, il più giovane dei fratelli, si accenna ad altra casa verso il ponte Sisto « *dove se habita* » e che era certamente una di quelle fabbricate sul terreno avuto dal cardinale Farnese alla Lungara.

Vi si parla inoltre di un censo stipulato col « Ciecarelo » sopra cui altre spiegazioni si danno nella dichiarazione del Sanguigni. L'esistenza di questo censo risaliva a parecchi anni addietro. Camilla Peretti, sorella dell'allora cardinale Felice, aveva dato, fin dal 1565, duecento scudi d'oro a Sebastiano Zaccarella per creare un censo del cospicuo frutto annuo di venti scudi d'oro. Lo Zaccarella possedeva due case contigue nel rione di Campo Marzio, confinanti col giardino del « *q. episcopi Gadicen.* » (5), sulle quali fu garantito il capitale ricevuto. Nel 1570 il censo, ridotto a sedici scudi d'oro, fu ceduto da Camilla al proprio genero Fabio Damasceni in conto della dote assegnata a Maria Felice Peretti. Fabio lo rivendette a sua volta al cardinale Felice nel 1581. Il futuro papa, in data 31 gennaio 1582, a mezzo di procuratore, il nobile e magnifico

(1) Il disegno non si trova fra questi documenti.

(2) Cfr. documento 2 in Appendice.

(3) Cfr. doc. 3 in Appendice.

(4) Cfr. doc. 7 in Appendice.

(5) Si tratta probabilmente del card. Girolamo Theodoli, vescovo di Cadice (1527-65) e della sua abitazione al Corso incontro alla via delle Convertite.

G. B. Castrucci, lo cedette finalmente a Domenico Fontana in computo dei lavori pel nuovo palazzo in piazza Pasquino recentemente fatti (« *pretii laboren. p. ipsum m. Dominicum in palatio dicti Ill.mi d. cardinalis sito in Regione parionis seu platheam pasquini nup. factor* ») (1).

È proprio vero che le condizioni finanziarie del Peretti non dovevano essere allora molto floride! (2).

Lo strumento è steso, a mezzo del solito notaio Thisius, in casa del cardinale, *in regionis Parionis*, presenti Filippo Piscina, faentino, suo familiare, e Pietro Maselli, fiorentino, servo del Castrucci (3).

(*c. 360*) Adi io de lulio 1584.

Diuisione fata fra de noij fra.lli cioue m. gioua. m. Dom.co e marsilio fontana fata dacordio quale deuisione quale deuisione (*sic*) sera le parte qui soto schrite de tuti tre dacordio.

P.a a marsilio li toca la posesione tolta de li gorini in canpagnia dorgnia (4) co tuto quelo che a il masaro e quelo che pertiene a deta posesione.

De piu lie toco la casa noua fata p.a co la mita de lorto uerso melide et piaza e staleta e cortile conforme al desegnio (5).

De piu lie toco la selua de cima ali ronchi la selua de ualgagnia (*Valganna*) là selua de li pianeij la piana de sopra aradonde co li canpioli e il radon de fora de soto e de sopra la strada co la mita del prato tolto de filipo uerso melide e uerso la casa la piana e lortiolo.

De piu lie toco la casa de roma doue se abita cioue uerso il ponte [sixto].

De piu lie toco li dinari del cienso del ciecarelo (*Zaccarella*) che sono scuti duciento dor(*o*).

« De piu lie toco scuti ciento quaranta dor de auer de queli che a nela mane li colonbi » (6).

(*Le parole tra virgolette sono cancellate, ed il notaio aggiunge:* [casso p. che m. marsilio ha hauti li sopr. scuti 140]).

De piu li resta comune cioue in conpagnia il cienso che a ne le mane m. antonio trabuco de carona.

« De piu li resta de partire cioe resta comune la nostra parte de la schafa ».

(*Le parole tra virgolette sono cancellate, ed il notaio aggiunge:* [resta a ms. gio et ms. marsilio]).

(*c. 360 v.*).

De piu li resta com.une il cienso de antonio trabuco de carona [tra ms. gio: et m. marsilio].

(1) Il barone di Huebner, nella sua *Vita di Sisto V* (Parigi, 1870, vol. I, p. 230) parla di una casa comprata dal cardinal Peretti, nel 1574, per il prezzo, abbastanza elevato per quei tempi, di duemila scudi. L'Huebner, il quale non cita lo strumento d'acquisto nè il nome del notaio, crede che la casa fosse nel posto oggi occupato da quella esistente in via del Governo Vecchio ai numeri 68, 69 e 70.

Però nell'atto notarile riguardante il censo Zaccarella è scritto che il palazzo (non la casa) era *in plathea Pasquini* e ciò sembrerebbe concordare meglio con le affermazioni di alcuni scrittori che il cardinale abitasse al vicolo dei Leutari, il quale sbocca proprio in piazza Pasquino.

(2) Huebner, *op. cit.*, vol. I, p. 231.

(3) Protocollo citato 1770, c. 958. Un altro atto 6 marzo 1582 è la ratifica del cardinale della detta cessione (*Ibid.*, c. 981).

(4) È senza dubbio la Campagna Adorna, pianura coltivata a gelsi, che si stende tra Stabio, Mendrisio e Morbio.

(5) Vedi nota alla cedola precedente.

(6) Questi Colombi erano probabilmente gli stessi di cui parlo nella nota al documento 10 in appendice.

De piu li resta comune il cienso [la compagnia de 100 scuti] de marselo fero et tuti li debiti e chrediti de roma et del paiese fato sino a questo di [sop.to dieci de luglio 1584] ognia uno ne abia la sua contigiente parte.

jo domenico fontana afermo quanto di sopra mano pp.a

« Di piu marsilio dice auere messo in casa di sua molia scuti centonouanta quali se li a acauare de li primi che si tocara

jo domenico fontana mano pp.a ».

(*Le parole tra virgolette cancellate*).

jo gioua. fontana afermo chome di sopra mano pp.

jo marsilio fontana afermo quanto de sopra m.o pp.ra

Jo marsilio fontana ho riceputi li sopra.ti scuti cento nouanta (*di mano del notaio*).

jo marsilio fontana confeso auer areceuto li sopra schuti ciento nouanta

jo marsilio m.o pp ra.

Segue la dichiarazione addizionale stesa di mano del Sanguigni il 24 luglio 1584: da essa si ricava che a quella data Domenico era creditore del cardinal Peretti per lavori fatti in comune con gli altri fratelli e col nipote Carlo Maderno; al momento della consegna delle cedole al notaio il conto era però stato pagato, perchè le parole che riguardano quella partita sono cancellate dal notaio stesso.

Vi apprendiamo inoltre che i detti fratelli e il nipote lavoravano alla « *fabbrica di Sant'Antonio* ». Si trattava della costruzione di una cappella nella chiesa di S. Antonio all'Esquilino, che il rev. Carlo Buisson « *preceptor et vicarius generalis* » nonchè « *prepositus prioratus et hospital. S. Antonii de Urbe* » faceva costruire a proprie spese, come da contratto 29 dicembre 1583, stipulato avanti al notaio Junianus (1), da « *mag.ro dominico Fontana da Milli comens. dioec. architecto et mag.ro fabrice venerande ecc.ie S. Ludovici nationis gallice de urbe* ».

Il deposito necessario era probabilmente stato versato nel fondaco dei Colombi (2). Circa la qualità attribuita a Domenico Fontana, sappiamo che, fin dal 1582, egli, sotto la direzione di Giacomo Della Porta, stava costruendo la facciata di S. Luigi dei Francesi, a spese del cardinale Cointerel (3).

(*c. 361*).

Sia noto e manifesto a chi leggera il p.nte scritto qualmente m.° Gio. e m.° Dom.co e m° Marsilio figli del q. Sebastiano Fontana [da milide] Diocese de Como, uolendo che la diuisione fatta fra loro alli giorni passati come appare p. uno scritto sottoscritto di lor mano, habbia il debito effetto e p. leuare alcune difficulta che ci restano, dechiarano quanto di sotto si dirà.

Et prima quanto alla casa di san luigi e di piazza Montanara che nella detta diuisione sono toccate a m.° Gio: p. che si troua esserne inuestito m.° Dom.co e m.a Elisabetta sua moglie e lor descendenti fine in terza generatione

(1) Arch. Not. Capit., sez. I, prot. cit. 406, a cc. 205 e 276.

(2) Cfr. la nota al doc. n. 10 in Appendice.

(3) Archivio di S. Luigi dei Fr., filza 39 e segg. Nell'opera del D'Armailhacq, *L'Eglise nationale de St Louis des Français à Rome*, 1894, si dice semplicemente che la facciata fu costruita da G. Della Porta durante il pontificato di Sisto V.

Giacchè ho citato il Della Porta voglio riportare qui una notiziola che lo riguarda e che può riuscire utile agli studiosi delle sue opere. Nel gennaio del 1568 egli era in Marino dove, nella chiesa parrocchiale di Santa Lucia, tenne a battesimo il figlio di uno scalpellino. La sua presenza può connettersi con l'esecuzione di qualche suo lavoro nella graziosa cittadina laziale.

[cioe la casa di piazza montanara a terza g.natione et nominatione] uolendo hora m.° Dom.co cautelare et assicurare m.° Gio: che dalli sudetti suoi descendenti non sara mai p. alcun tempo molestato e che godera le dette cose pacificam.te obliga et hippoteca a esso m.° Gio: tutti soi beni p.nti e futuri et in spetie la casa sua di Roma posta in Transteuere uicino a ponte Sisto, et di piu dechiara e uuole che il laudemio che bisognaua pagare all'hospitale di San Luigi et alli Can.ci di San Nicola in carcere p. hauere il consenso, s'habbia da pagare (*361 v.*) co.munemente et cosi le spese delli contratti che si haueranno di pigliare publici.

« It. il detto m.° Dom.co promette e si obliga che subito saldato il conto con l'Ill.mo S.r Car.le Mont'alto, et con ogn'altro che si resta a saldare assegnara la lor rata a m° Gio. a m° Marsilio, et a m° Carlo (1), che se la possino riscotere a lor piacere ».

(*Le parole tra virgolette sono cancellate, ed il notaio aggiunge:* [cassate di co.e consenso de detti tre fratelli]).

It. il detto m.° Dom.co dichiara che una compagnia d'offitio di scuti cento fatta con... (*sic*)... sotto recognitione di Marcello ferro e fratello, in nome di esso m.° Dom.co e de denari com.uni a tutti tre lor fratelli et che ricuperandosi detti denari s'habbino a diuidere pro rata et m° Gio: e m° Marsilio prometteno di contribuire alla spesa che si fara p. tal conto.

It. che il censo di scuti 16 l'anno comprato p. m.° Dom.co prezzo di scuti 200 sopra le case di m° Bastiano Zaccarella, qual censo nella diuisione e toccato a m° Marsilio, m° Dom.co si obliga cedere e trasferire in m° Marsilio ogni attione che p. tal conto ha contra il (*c. 363*) detto Zaccarella e soi fideiussori.

« It. che li scuti 300 che sono in mano del Colombo p. conto della fabrica di S.to Ant.°, m° Dom.co si contenta, che m° Gio. e m° Marsilio e m° Carlo (*Maderno*) se ne uaglino al p.nte, et che delli scuti 200 in circa che loro deueno pagare a m° Domenico se ne rimborsi poi delli primi danari di fabriche che si riscoteranno ».

« It. li sop.ti m° Gio: m° Dom.co e m° Marsilio uolendo in parte riconoscere Batt.a figliolo di esso m° Gio: (2) della sua mercede si obligano pagarli scuti 72 di mo.ta cio è scuti 24 simili p. ciascuno di essi, delli primi danari che riscotera.no di fabriche ».

Le parole tra virgolette sono cancellate, ed il notaio aggiunge in margine: [cassa p.chè ms Gio: disse hauer riceputi li sum.ti scuti 72 p. la seruitu e mercede deseruita p. il sum.to bap.ta suo figliuolo]).

Nel resto li sudetti fratelli si contentano e uogliono, che quanto si contiene nel sudetto lor scritto stia saldo, e cosi si obligano ad inuicem, uolendo che questo scritto habbia forza di contratto giurato et che se ne faccia instr.o publico p. man di Notaro p. tutto il p.nte mese (3).

(*c. 362*). Il sudetto m° Dom.co obliga et in spetie hipotheca la sop.ta Casa sua di Ponte sisto al sudetto m° Gio: e uuole che stia p. sicurtà de euictione et che in euento che le sop.te case di San Luigi e di San Nicola fossero euicte m° Dom.co si obliga al doppio della cosa euicta, secondo il statuto e consuetudine di Roma, con patto espresso che in caso che fosse necess.° il consenso della Congr.ne di San Luigi, e Cap.lo di San Nicola in Carcere, che il laudemio che in tal caso fosse douuto, s'habbia da pagare co.munemente et ancho le spese da farsi in cauare in publico l'instrumenti e contratti delle p.nte diuisione. Quia sic actum sit.

(*363 v.*). Et io Gasp. Sanguigni a preghi di tutti li sudetti fratelli ho fatta la p.nte la quale sara sottoscritta di mano p.pria di tutti tre loro, e da me, questo di 24 di luglio 1584.

(1) Maderno.

(2) Era un figlio naturale di Giovanni Fontana. Cfr. il documento 12 in Appendice.

(3) Trascorse invece più di un anno!

« It. che delli mobili che sono in lombardia se ne debba consegnare la parte sua a' m° Dom.co et cosi li sudetti m° Gio. e m° Marsilio si obligano ».
(Questo capoverso è cancellato).

Io Gasp. Sanguigni ho scritto et sottoscritto il p.nte foglio di co.miss.ne delli sopt.

jo domenico fontana afermo qua.to di sopra mano p.pa.
jo gioua. fontana afermo qua.to di sopra mane pp.a
jo marsilio fontana afermo quanto de sopra mane pp.a

APPENDICE.

I.

Nel protocollo (n. 1770) del notaio Thisius (anni 1575–89) conservato nell'Archivio di Stato di Roma, trovansi parecchi strumenti riguardanti i fratelli Fontana, di cui reputo utile, a complemento del presente articolo, dare il sunto:

Giovanni, Domenico e Marsilio Fontana.

1. 1580, 20 ottobre. — I *providi viri* Giovanni, architetto, mastro Domenico e mastro Marsilio Fontana fratelli germani, danno duecento scudi in oro a mastro Battista fu Gio. Pietro *de la Mola de Cultre* (Coldrerio) muratore (1), per creare un censo di quattordici scudi garantito sopra una casa di

(1) Una quantità di capimastri e muratori ticinesi, tutti della diocesi di Como, si erano recati in Roma anche prima del periodo comprendente il pontificato di Sisto V e si trovavano probabilmente alle dipendenze dei loro conterranei Giacomo Della Porta e i fratelli Fontana, pei numerosi lavori di edilizia intrapresi in quel tempo.

Soltanto nel protocollo suddetto si trovano citati come testi o come parti, i seguenti individui:

1) Mastro Giovanni Maria de Virgo, da Coldrerio, di cui a pag. 3 e al documento n. 6.

2) Mastro Battista fu Gio. Pietro della Mola di Coldrerio, muratore, abitante nel 1580 al rione S. Angelo vicino alla chiesa di S. Valentino, come al doc. n. 1.

3) Mastro Martino fu Gio. Pietro di Tamo di Mugena, muratore, abitante nel 1580 in Trastevere vicino a porta Settimiana, di cui al doc. n. 2.

4) Mastro Pietro fu Francesco Neuroni *alias* Nuvoloni di Guidino (Calprino), calzolaio con bottega nel 1580, in piazza Campo de' Fiori, di cui al doc. n. 3. Lo strumento di cui al doc. n. 2 fu rogato nella sua bottega.

5) Angelo, stuccatore, figlio di Martino Quadri, da Melide, carcerato nel 1580 in Corte Savella (Pr. cit., c. 778).

Lavorò poi con Giovanni Fontana alla Scala Santa (Laterano) e il 28 agosto 1593 riceveva dal suo socio tremila scudi quale parte del guadagno ricavato dalla costruzione (Atti Peracca, prot. 24, cc. 523 e 531).

6) Antonio del fu Lorenzo Salvi, da Melide, stuccatore e muratore, abitante (1580–81) nel rione Campitelli, di cui ai doc. 4 e 15.

7) Cesare Bertolla, carrozziere, di cui abbiamo parlato e che in altro strumento è chiamato *fabrus lignarius* (Pr. cit. 1770, c. 932).

8) Antonio di mastro Cesare, da Coldrerio, muratore, nel 1581 (*Ib.*, c. 871).

9) Lorenzo de Virgo, da Coldrerio, muratore, nel 1581 (*Ib.*, c. 874).

10) Mastro Giorgio fu Andrea, della Mola di Coldrerio, muratore, abitante nel 1581 vicino al monastero di Tor de' Specchi (*Ib.*, c. 877).

11) Bartolomeo di Gio. Pietro del Pozo, di Coldrerio, muratore nel 1581 (*Ib.*, c. 902).

12) Orazio fu mastro Gio. Maria Minoni del Pozo, di Coldrerio, muratore nel 1581 (*Ib.*, c. 902).

13) Mastro Paolo fu Domenico della Mola di Coldrerio, muratore nel 1581 (*Ib.*, c. 932).

14) Gaspare de Petraglia, di Morbio, nel 1582, di cui al doc. n. 9.

15) Girolamo fu Bernardo Castellaccio di Pellio sotto in Val d'Intelvi, testimone alla consegna di questi atti di divisione, nel 1585.

16) Michele di Battista del Pozo, di Coldrerio, muratore, nel 1585 (pr. cit., c. 926).

17) Giorgio Rusconi, di Stabio, che aveva lavorato con Domenico Fontana al palazzo Rusticucci in Borgo Nuovo nel 1586, di cui al doc. n. 17.

In altri protocolli trovo:

18) Andrea di Nicola della Mola di Coldrerio, muratore nel 1591 e 1594 (Atti Peracca, pr. 22, c. 434, e atti Francioni, pr. 25, c. 511).

19 e 20) Giuliano e Pietro fu Filippo Castelli, da Melide, muratori e stuccatori (Atti Francioni, 1594, prot. 25, c. 233, e atti Valentini, 9 ottobre 1629).

proprietà del detto Battista, da lui abitata, in rione Sant'Angelo vicino alla chiesa di S. Valentino, oggi non più esistente (1). Il 20 gennaio 1581 il censo fu ridotto alla metà con rimborso di cento scudi. Il 2 luglio 1582 fu estinto del tutto (Prot. cit., 1770, c. 761).

2. 1580, 24 ottobre. — Giovanni, architetto, Domenico e Marsilio Fontana, muratori, danno cento scudi a mastro Martino fu Gio. Pietro « *de Tamo de Mugeria* » (Mugena), muratore, abitante in Trastevere a porta Settimiana, per creare un censo di sette scudi annui (P. c., c. 762).

3. Altro censo di cento scudi di capitale era stato creato con Pietro « *q. Francisci neuroni alias nuvoloni de Guidino* [Calprino] *Val de Lugano, calceolarius* » con bottega in piazza Campo de' Fiori.

Il 24 maggio 1585, morto il Pietro, si rogava nuovo strumento per trasferire questo censo a Martino suo fratello (P. c., c. 1034).

4. 1581, 6 aprile. — I fratelli Fontana comprano per venti scudi d'oro da Antonio fu Lorenzo Salvi, da Melide, un orto in contrada detta « *il prato* » e un pezzo di terreno « *in loco dicto la ponta* » in Melide, vicino ai beni di Gabriele e Nicola Salvi (Cfr. doc., n. 15) (P. c., c. 866).

5. 1581, 2 maggio. — I fratelli Fontana versano cento scudi d'oro a Cesare fu Antonio Bertolla (vedi nota 4, a pag. 4) per la creazione di un censo di sette scudi d'oro garantito sul campo detto « *de itorti sito in territorio dicte terre cultre et in loco dicto la campagnola* » e su altro pezzo di terra confinante con Gaspare della Mola di Coldrerio (Cfr. doc. n. 8).

6. 1581, 6 giugno. — I fratelli Fontana versano duecento scudi di moneta ai fratelli Orazio Marcello, Gio. Antonio e Santino, figli ed eredi di Gio. Maria de Virgo, di Coldrerio, muratore, per la creazione di un censo di quattordici scudi annui garantito sopra le loro case all'Arco dei Mellini (Cfr. a pag. 3) (P. c., c. 877).

7. 1581, 20 giugno. — I fratelli Fontana pagano cinquanta scudi ad Orazio, fu mastro « *minoni del pozo de terra Cultre* » (Coldrerio), muratore, per la creazione di un censo di tre scudi e mezzo, garantito su beni situati in « *campagna adorna* » vicino ad un campo di Pietro de Minoni e ad altro di Giov. Maria Minoni « *detto il mancino del pozo* » (Ib., c. 902).

Il 10 marzo 1585 il censo fu estinto con la restituzione della somma (Ib., c. 926).

8. 1581, 6 settembre. — I fratelli Fontana versano cento scudi a Cesare fu Antonio Bertolla di Novazzano, muratore « *alle carrozze in Campo Vaccino* », per la creazione di un censo di sette scudi annui garantito sopra una « *possessione detta il roncho di pertiche 12 in circa dove dice che son vigna, campo, prati alias bruchi et selva da castagni in territorio del comune de Villa et de Cultre* » confinante coi beni di Gaspare de Turri di Mendrisio, di Baldassare de Crucetti di Riva, e di Nicola de Ria; e sopra altro pezzo detto « *il ronchetto in luogo detto Casarico* » confinante con Lazzaro di Castello e Pietro de Ria. Cfr. il doc. n. 5 (Ib., cc. 928 e 929).

Giovanni e Domenico Fontana.

9. 1582, 2 marzo. — I fratelli Giovanni e Domenico Fontana, insieme coi loro nipoti *ex-sorore* Carlo e Pompeo Maderno (2), si uniscono in società con

(1) Era in Piazza Paganica e fu demolita verso il 1890 per fabbricarvi il palazzo Guglielmi.

(2) Malgrado il municipio di Bissone abbia voluto comprendere in una lapide, commemorante i cittadini illustri nativi di quel comune, il nome di Carlo Maderno, questo architetto,

Gaspare de Petraglia, di Morbio, per lavori *alla villa detta sforzesca, situata nel territorio (in provincia di Siena) del cardinale di Santa Fiora* (Francesco Sforza (Ib., c. 980).

Giovanni e Marsilio Fontana.

10. 1585, 7 febbraio. — I due fratelli prendono in enfiteusi un terreno di canne 99 circa, mediante il canone annuo di quindici baiocchi la canna, nel luogo detto *Spolia Christi* ai Monti « *ad ven. ecclesiam S. Urbani* », confinante da un lato coi beni di questa chiesa, dall'altro con la strada pubblica « *nóviter constructa* » e dagli altri lati coi beni del nobile Lelio de Valle « *seu ecclesie prioratus urbis* »; quel terreno era di proprietà dell'abbazia di S. Lorenzo fuori delle mura ed era stato ceduto in enfiteusi il 27 agosto 1584 dal cardinale Francesco Sforza, abbate e commendatario dell'abbazia stessa (per mezzo di Giuseppe Caursii Sforza, di Castell'Arquato) al prete senese Angelo di Giorgio, dal quale ora lo rilevavano i Fontana (Ib., c. 1013) (1).

Su questo terreno Giovanni fabbricò quattro case (due delle quali prospicienti sulla strada) che restarono di sua esclusiva proprietà (Cfr. testamento di Giovanni del 5 luglio 1591).

Giovanni Fontana.

11. 1578, 18 luglio. — Il « *providus vir d. Joannes q. Sebastiani fontana de mili comen. dioc. caput mag.r murator fabrice rocchetta portum Herculis* » (Orbetello) fa procura al nobile G. B. Caperce, dottore in leggi di Napoli, perchè lo rappresenti colà in un giudizio civile. Lo strumento è rogato in « *Regione S. Angeli et in domo habit.is dicti d. Johannis* » (Ib., c. 501 e 502).

12. 1580, 22 agosto. — Il « *discretus adolescens* » Battista, figlio naturale « Joannis Fontana architecti » riceve in dono dallo zio Marsilio duecento scudi in oro (*Ib.*, c. 729). Il « *providus vir magr. Marsilius q. Sebastiani fontana de Mili com. dioc. murator in urbe* » abitava nel rione Campitelli (*prope domum nob. d. Marii Delphini* ».

come i suoi fratelli Alessandro e Pompeo, figli di Paolo e nipoti *ex-sorore* dei Fontana, era veramente di Capolago, come dice il Corna nel suo *Dizionario della storia dell'arte in Italia*.

La paternità e il luogo d'origine (detto allora Codelago, latinizzato dai notai in *Caput lacus* risultano, tra gli altri documenti, anche da strumenti 3 giugno 1593, atti Peracca (prot. 24, a c. 344) e 8 febbraio, 28 marzo e 2 luglio 1594, atti Francionus (prot. 25, a cc. 94, 227 e 511), conservati nell'Archivio di Stato in Roma.

Quest'ultimo atto è importante per la nota dei lavori compiuti in Roma da Giovanni Fontana e dai suoi nepoti Carlo e Pompeo.

Compendiando infine le notizie che si ricavano dagli atti notarili, compresi quelli esistenti nei protocollo 435 del notaio Trito (Arch. not. capit.) e nel protocollo dell'anno 1633 del notaio Cesi, del Vicario, si può stabilire quanto appresso:

Paolo Maderno, *senior*, di Capolago, sposando Caterina Fontana (morta tra il 1607 e il 1624), ne ebbe cinque figli: Carlo, Santino (canonico di S. Nazario a Milano), Pompeo (morto nel 1619), Alessandro e Girolamo.

Carlo Maderno ebbe tre mogli: Elisabetta Mariottini († 1602), Angela Callina († 1618) ed Elisabetta Malucci, romana (già vedova di Claudio Tibalducci). Da due testamenti di lui, in data 6 novembre 1607 e 20 giugno 1624, si apprende il nome dei suoi figli: Carla Caterina, monaca in S. Caterina di Lugano; Paolo, naturale legittimato, e Giovanna Battista, avuta nel 1621 dalla Malucci.

(1) Lo strumento è fatto in casa e fondaco di Francesco Colombi e dei suoi nipoti, bergamaschi, in via San Martinello « *in regione Parionis* » (*sic*) presenti Galeazzo ed Ercole Colombi, testimoni. La chiesa di San Martinello era nell'area oggi occupata dalla piazza del Monte di Pietà.

Il 18 giugno 1581 Battista accetta il dono (Ib., c. 756 v). Il 12 maggio 1581 Giovanni restituisce i duecento scudi a Marsilio (Ib., c. 872).

Dal testamento di Giovanni Fontana del 5 luglio 1591 si apprende che questo dono reciproco era stato fittizio e che non aveva dato luogo ad alcuno scambio di danaro. Battista morì prima del luglio 1591.

13. 1582. — Nell'interessante protocollo in cui ci siamo imbattuti esiste anche un primo testamento di Giovanni « *architectus in urbe* », in data del 7 febbraio 1582 (Ib., c. 975).

Di solito questi atti si redigevano allorchè il testatore era colpito da grave malattia o alla vigilia d'intraprendere un lungo viaggio. Questa volta sembra che nessuno dei due fatti desse origine al documento, perchè il Fontana contempla il caso che egli possa morire a Roma, oppure al proprio paese nativo. Nel primo caso egli voleva essere sepolto a San Gregorio a Ripetta, nel secondo nella chiesa di S. Quirico, di Melide. In ogni modo egli lasciava dieci scudi alla cappella di S. Sebastiano di quella chiesa, più altri sedici di cui era già debitore (insieme ai fratelli) per conto di Clara Del Frate di Bissone (1) e di sua figlia Margherita.

Di suoi parenti egli nomina, oltre la madre Domenica, la sorella Caterina, vedova di Paolo Maderno, la moglie Angelica, il figlio naturale Battista, il nepote Carlo Maderno e il fratello cugino Battista Rusca di Mendrisio.

Con un secondo testamento del 5 luglio 1591 (2) egli voleva invece — morendo in Roma — essere sepolto alla Minerva (3). In questo atto, oltre ai parenti già conosciuti, cioè la madre Domenica, ancora vivente, la sorella Caterina e la moglie Angelica, egli accenna ai suoi figli Felice, il primogenito, e Francesco; al cugino Gio. Maria Scarincio, da Riva San Vitale, e agli zii di sua moglie Girolamo Paernio, medico, e Gaspare Paernio.

I suoi beni immobili consistevano nelle quattro case accanto a Santo Urbano; in una casa in Trastevere appresso l'Arco de' Veli (4), in comproprietà coi Maderno; nella casa a San Nicola in Carcere; nei beni di Coldrerio; nelle tre casette in Sant'Eustachio e in una vigna fuori la porta portuense, all'Acquataccio (5)

Di un terzo ed ultimo testamento, che sarebbe stato rogato dal successore del Peracca in data 17 luglio 1613 trovo citazione in altri documenti (6): ma negli atti del successore del Peracca, cioè del notaio Paulinus, presso l'Archivio di Stato in Roma, non esistono nè questo nè altri testamenti del 1613.

14. 1582, marzo. — Giovanni fa un patto con tre amatriciani, Cristino de Valentino, da Pizzoli, Recuperato fu Nardo e Melchiorre fu Paolo, ambedue

(1) Dobbiamo ricordare che Francesco Borromini (1599-1667) viene indicato come parente dei Maderno e nativo di Bissone. Questo paesello è pure sul lago di Lugano, proprio di contro a Melide sulla riva opposta. Fino dal 1844 questi due paesi furono uniti da un ponte sul quale passa la linea ferroviaria.

(2) Atti G. A. Peracca, prot. 22, cc. 385 e segg.

(3) Più tardi cambiò ancora d'idea. Nella chiesa di S. Maria in Aracoeli v'è una lapide in data del 1596, oggi consunta, che diceva: « Joannes Fontana a Milide Diocesis Comensis architectus sibi posterisque suis M. D. LXXXXVI » (Casimiro, *Memorie istoriche della chiesa di S. M. in Aracoeli*, Roma, 1736, p. 86).

(4) Così è scritto nel testamento; ma probabilmente si tratta d'un arco sotto le case dei Velli, la nota famiglia romana dimorante in Trastevere.

La proprietà di Giovanni consisteva in un fienile con stalla, come da strumento 14 giugno 1588 in Atti De Garziis (prot. 793, c. 318).

(5) Comprata nel 1588, per scudi 1525 da mastro Ventura Sottini, fabbro ferraio a Ponte Sisto. Se ne parla in uno strumento 26 aprile 1590 in Atti Rivaldus, prot. 1633 a c. 340.

(6) Arch. storico capit., *Mandati*, ecc. Cred. II, tomo 68 a c. 89, 93 e 117.

da Giuliano, per tagliare del legname nella selva della Rev. Camera apostolica presso Santa Severa per lavori da farsi alla passonata di Fiumicino (prot. cit. 1770, c. 984).

15. 1585, 17 giugno. — Diviene esclusivo proprietario dell'orto in Melide, in contrada detta « il prato » che i tre fratelli avevano già comprato il 6 aprile 1581 da Antonio Salvi (Cfr. doc. n. 4) (pr. cit., c. 1040).

Domenico Fontana.

16. 1585, 24 e 26 giugno. — Domenico compra, per 340 scudi, da Cesare Nucca, beneficiato di S. Maria Maggiore, una casa nel rione Monti, nella via detta « *alla Selciata di San Silvestro* » (1) quasi « *a mezza strada a man dritta al andare in su* ». La casa confinava da un lato (a oriente) coi beni di Ortensia de Frambulis, dall'altro di Anzia de Arcionibus, davanti colla via pubblica e dietro coi beni di Giovanni Battista de Arcionibus e Gaspare degli Annibaldi dei Molara (pr. cit., c. 1115, 1117 e 1137).

Uno dei tre strumenti è il consenso alla vendita dato da « Bruto Gottifredi Papilius », padre di Olimpia moglie di Gaspare degli Annibaldi (2).

17. 1586, 16 gennaio. — Strumento da cui risulta che Domenico Fontana e Giorgio Rusconi, di Stabio (Mendrisio), avevano « *lavorato, fabricato et fatto il palazo novo del Ill.mo et R.mo Mons. Cardinal Rusticucci in borgo novo, a compagnia et como compagni per eguale et pare parte mità per homo* ». È il palazzo passato poi in proprietà della famiglia del cardinale Accoramboni e che si dice fatto sui disegni di Carlo Maderno.

Lo strumento è stipulato nell'abitazione di Domenico, in « *Borgo novo S. Petri* ».

Il 7 maggio 1589 il cavaliere Domenico riceveva dal Rusconi quattrocento scudi, quale quota a lui spettante sul guadagno ricavato dalla fabbrica.

Anche questo secondo atto è rogato in casa del Fontana, il quale però abitava, questa volta, in Borgo Pio; uno dei testimoni fu l'*auriga seu cochierius* del Fontana stesso (p. cit., c. 1120). Il cavaliere era riuscito a permettersi il lusso di tenere carrozza del proprio... distinzione resa, del resto, necessaria pel decoro della sua posizione, dal momento che oltre la qualifica di « *SS.mi D. N. Papae architectus primarius* », egli poteva vantare il titolo di « *Comes palatinus* » (3).

II.

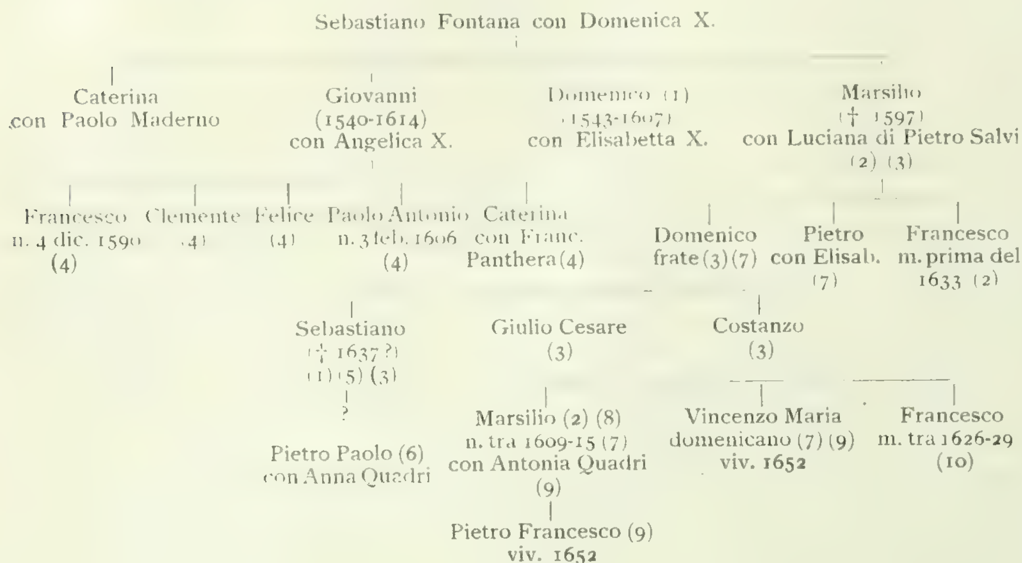
Dai documenti esposti nel presente articolo e da altri citati qui in nota, si può formare il seguente albero genealogico della famiglia Fontana, di Melide. E poichè alcuni scrittori di cose d'arte hanno affermato che l'architetto Carlo Fontana (1634-1714), figlio di Francesco e di Cecilia Pelli, era discendente della medesima famiglia, spero che qualche studioso, cercando negli archivî del

(1) È la chiesa di S. Silvestro « in Biberatica » al Quirinale, già fabbricata dagli Arcioni. L'ADINOLFI, *Roma nell'età di mezzo*, tomo II, p. 40, dice appunto che quella strada (la scesa degli Arcioni) era chiamata, anche dopo il 1500, la Selciata di Santo Silvestro.

(2) Cfr. CAMETTI, *Chi era l'Hippolita del cardinale di Montalto* (nel *Sammelbände der Internat. Musikgesellschaft*, 1913, p. 122).

(3) Cfr. la procura 25 agosto 1590 a favore di G. P. Perlasca di Como, in Atti Rivaldus, prot. 1633, c. 435.

comasco, possa riuscire a trovare l'anello di congiunzione che stabilisca veramente questa parentela.



ALBERTO CAMETTI.

(1) Nelle *Memorie di Basilio Paravicini* pubblicate per cura di A. Monti (nel *Periodico della Soc. st. per la provincia di Como*, vol. 3, p. 263), si legge che Domenico aveva lasciato « due figliuoli maschi, l'uno abbate, l'altro che gli successe nell'istesso ufficio ch'egli esercitava » ed una figlia, tenuta a battesimo dal card. Felice Peretti e maritata poi a Lugano in casa Quadri.

In un atto del 25 giugno 1590 trovo che Sebastiano era cappellano perpetuo « *in ecclesia S. Martini Burgi Tavisi Mediol. dioc.* » (Rogiti Rivaldus, prot. 1633); in altro atto del 16 gennaio 1593 il Sebastiano è indicato come canonico della chiesa « *S. Petri de Bevole Mediol. dioc.* » (Rog. Tritus, prot. 435).

(2) Arch. capit., Cred. II, tomo 34, c. 42.

(3) Arch. Not. Cap., Rogiti Tritus, prot. 435 (20 giugno 1624).

(4) *Ibid.*, Cred. II, tomo 68, cc. 117 e 225.

(5) Cfr. Atti Peracca, prot. 24 a c. 480, e atti Nuccula, prot. 4536 a c. 812. Quest'ultimo atto riguarda un terreno in Ghetto concesso a Domenico con Breve 8 marzo 1589 lungo la riva del Tevere fra ponte Quattro Capi e la Regola, lungo circa trenta metri, prospicente sulla via (Rua ?); a questa concessione si riferisce forse il censo cui accenna l'ORBAAN (*Il caso Fontana*, in *Boll. d'Arte* del Ministero della P. I., anno IX, p. 167).

(6) Pietro Paolo era erede di Sebastiano *junior* e come tale possessore della casa a ponte Sisto, ch'egli cedette a Marsilio *junior* nel 1638, Atti Tosoni-Valentini, 11 e 13 febbraio 1638.

(7) R. Arch. di Stato in Roma, Rogiti Valentini, prot. 82 a c. 270.

(8) Rogiti Cesi, del Vicario, 2 marzo 1633.

(9) Arch. Cap., Cred. III, tomo 8 a c. 105. Il FORCELLA (*Iscrizioni*, ecc., vol. IX, p. 539) riporta la lapide di un Pier Francesco Fontana, romano, nato il 4 ottobre 1631 e morto il 24 febbraio 1720, che forse è lo stesso individuo qui citato

(10) Rogiti Speranza, 26 febbraio 1626.

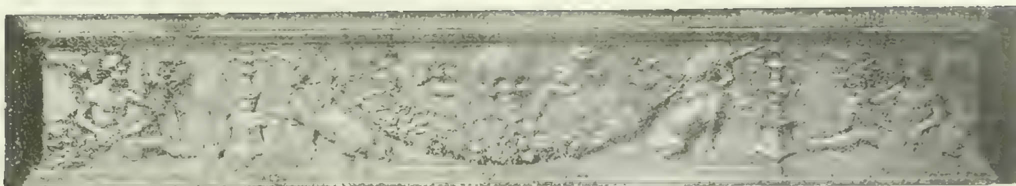
DOTT. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile*.

Roma, 1918 Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.



Trebaseleghe - Chiesa parrocchiale

Pala d' altare



II.

PROTEZIONE DEGLI OGGETTI D'ARTE

RELAZIONE

SULL'OPERA DELLA SOVRINTENDENZA ALLE GALLERIE E AGLI OGGETTI D'ARTE DEL VENETO PER DIFENDERE GLI OGGETTI D'ARTE DAI PERICOLI DELLA GUERRA

Necessità e inizio dei lavori.



IN dai primi giorni del febbraio 1915, divenendo sempre più probabile l'intervento d'Italia nella guerra europea, questa Sopraintendenza e quella dei monumenti, presero accordi col Municipio di Venezia per stabilire i provvedimenti necessari nel caso della dichiarazione di guerra.

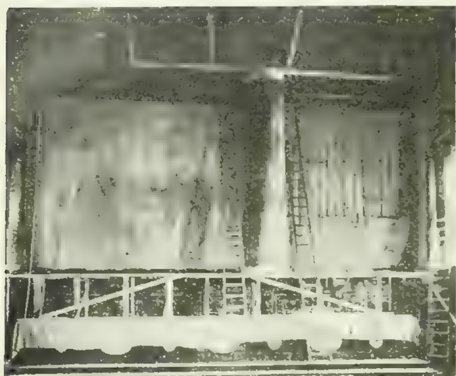
I danni sofferti da insigni monumenti della Francia e del Belgio suscitavano neri presagi di bombardamenti anche sulle nostre città. Il 13 e il 20 marzo si tennero perciò due sedute in Municipio, con l'intervento dei rappresentanti del Comando in Capo del Dipartimento marittimo di Venezia e della R. Prefettura; e, data la mancanza in città di sotterranei, fu accolto unanimemente il parere, sostenuto da questa Sovrintendenza in un suo memoriale, di mettere al sicuro le più importanti opere d'arte mobili trasportandole, con tutti gli accorgimenti del caso, in città più sicure, al di là degli Apennini.

Alla fine di marzo, le probabilità del nostro intervento e la necessità di subito provvedere ci vennero confermate dallo stesso Direttore generale comm. Corrado Ricci, venuto fra noi latore di speciali e riservate istruzioni.

Trasporto dei dipinti delle Regie Gallerie.

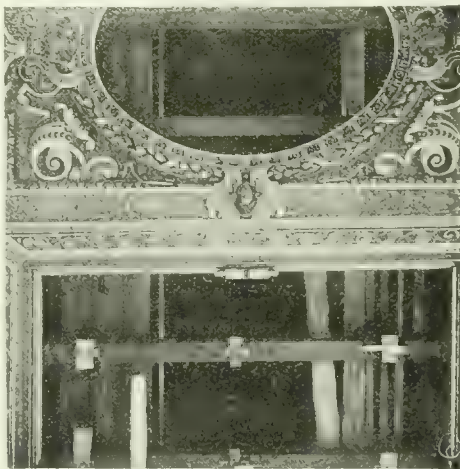
Si cominciò subito con l'imballare circa duecento opere di maggior pregio delle Gallerie di Venezia. Alla non facile impresa concorsero i più stimati restauratori di dipinti antichi della città, che già tante volte avevano dovuto occuparsi del trasporto di uno od altro capolavoro, e squadre di esperti operai

imballatori, che, nel commercio antiquario e nelle grandi esposizioni internazionali di Venezia, avevano fatta buona pratica di simili delicate operazioni. A dirigere l'ingente lavoro, non bastando la continua assistenza di questo Sopraintendente e del benemerito Ispettore delle Gallerie conte cav. Giuseppe Soranzo, il Ministero mandò a Venezia in speciale missione l'Ispettore dott. Guglielmo Pacchioni della Sopraintendenza di Mantova e il dott. Lionello Venturi professore di Storia dell'arte dell'Università di Torino, che dedicarono all'opera il più vivo entusiasmo e la maggior diligenza.



Venezia, Scuola di S. Rocco — La grande tela velata della Crocefissione del Tintoretto posta in rullo con speciale congegno.

Pur trattandosi di lavori urgenti, furono prese tutte le precauzioni perchè non avvenisse alcun danno, sia nel togliere i preziosi dipinti dal loro posto, sia nell'imballaggio e nel trasporto, sia nel deposito lontano, che avrebbe forse dovuto durare a lungo. I piccoli quadri, a cominciare dalle Madonne dei Bellini, vennero posti in casse, protetti da veli, da carte leggere, da ovatte, ecc. Non fu opera facile rimuovere i maggiori e colossali, come la Presentazione al Tempio di Tiziano, il Miracolo di S. Marco e le altre grandi tele del Tintoretto, la Consegna dell'anello di Paris Bordone, il Pordenone, i quadri della Scuola di S. Orsola del Carpaccio e della Scuola di S. Giovanni Evangelista di Gentile Bellini e seguaci; ma si cercò di mettere a profitto quanto, e dai documenti e dalla tradizione orale, risultava circa il loro collocamento nelle singole sale. Così si constatò che, la grandissima Cena di Paolo Veronese, non era, come appariva, tutta dipinta su una tela, ma montata su tre diversi telai, abilmente riavvicinati. Come devono aver usato gli stessi autori, Tiziano o Tintoretto, a trasportare le loro immense tele e a mandarle sino alla corte di Spagna, e come si usò poi sempre, i dipinti colossali furono avvolti con somma cura su rulli, ricorrendo però, a rendere insensibili le curve, a grandi diametri (da 60 a 80 cent. e sino a un metro) e munendo detti rulli di speciali cavalletti e sostegni, che garantissero il dipinto da ogni contatto.



Venezia, Scuola grande di S. Marco. Soffitto senza pitture.

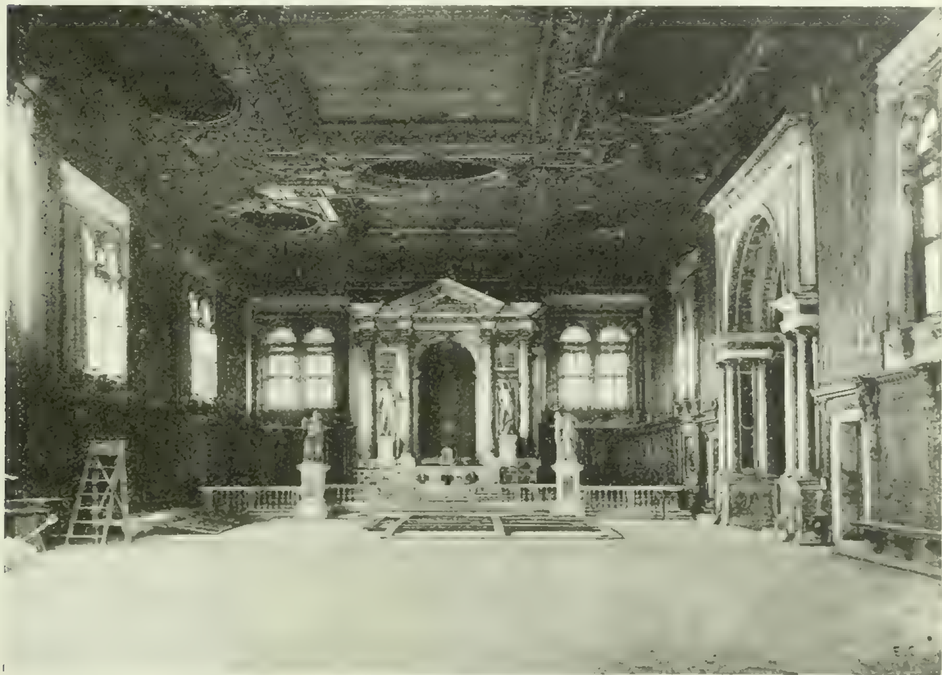
Il Direttore generale per le Belle Arti chiamò d'urgenza anche il commendatore Luigi Cavenaghi, che venne ad assistere ad alcune delle più difficili operazioni e ci diede ottimi consigli.

Si dovette per allora, date le dimensioni colossali, rinunciare al trasporto del famoso capolavoro, tutto su tavola, dell'Assunta di Tiziano, che già i nostri

avi avevano nel 1849 protetto contro le bombe austriache a mezzo di balle di cotone accatastate. Lo si abbassò e lo si dispose contro la parete più resistente della sala perchè fosse un po' meno esposto.

Racconterò più avanti le lunghe vicende del trasporto del popolarissimo capolavoro.

Per non impressionare la popolazione, i grandi carri equipaggio, messi a nostra disposizione gratuitamente dalle ferrovie dello Stato, in seguito a trattative fra i varii Ministri, si caricavano di notte, accostandoli sui loro pontoni



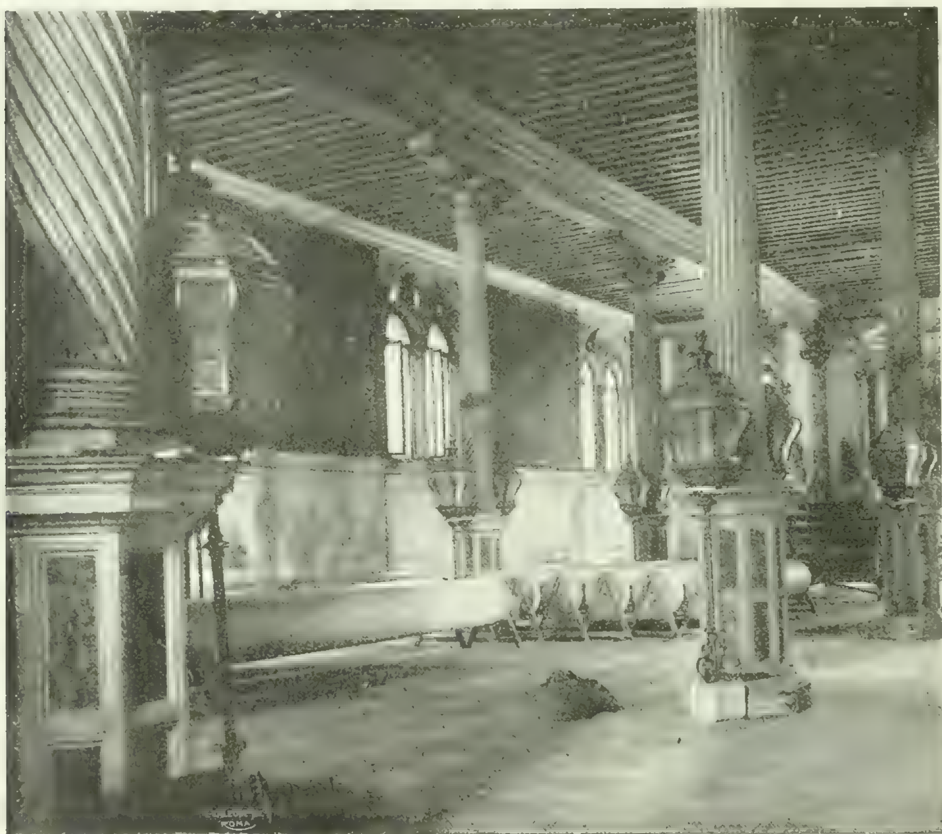
Venezia. Scuola di S. Rocco — Salone senza pitture

alla riva d'approdo dell'Accademia; e dall'una sino alle prime luci dell'alba, negli ultimi di marzo e nei primi di aprile, era quivi un grande e fervido lavoro, poichè alcuni dei maggiori dipinti su tavola, come il Bellini di S. Giobbe, il Carpaccio, il Basaiti, il Cima e tanti altri, dovevano essere accuratamente imballati ad uno ad uno dentro lo stesso vagone con tutte le risorse dell'arte; mostrandosi infaticabili in tutte quelle notti i custodi di queste Gallerie di Venezia che non lasciarono mai in mani estranee le ammiratissime opere del loro istituto. Ad ottenere rapidità nei viaggi e la facoltà di scortare i vagoni durante tutto il percorso, e a garantirne la vigilanza lungo la linea come si usa per i tesori aurei dello Stato, molto si prestarono gli ingg. Tognini e Ca-raro della Direzione compartimentale delle ferrovie di Venezia e il Capo-gestore cav. Piasenti.

Depositi a Firenze.

Non meno laborioso, e fatto con ogni diligenza e con tutti i migliori sussidi tecnici, fu lo scarico delle opere inoltrate allora e poi a Firenze e il trasporto colà negli ottimi depositi dell'ex-convento di San Salvi, nella sala à volte del Cenacolo di Andrea del Sarto e nelle altre, per opera di quel Soprintendente

dott. Giovanni Poggi e dei suoi ispettori Tarchiani e Marangoni, che in tutti questi quattro anni di guerra ebbero continuo lavoro a dare ospitalità alle opere d'arte profughe dalla Venezia; e, quando le quiete sale del Chiostro sembrarono colme di troppi tesori, trovarono nuovi locali di deposito nelle Cripte medicee di San Lorenzo, al Bargello e a Palazzo Riccardi, attenti a proteggere anche nella lontana Firenze le nostre opere, prima ancora delle loro, da possibili attacchi aerei.



Venezia. Scuola di S. Rocco — Salone a terreno coi rulli delle pitture del Tintoretto.

Disposizioni di legge per prendere in consegna i capolavori delle Chiese e degli Enti morali.

Dopo aver provveduto ai capolavori più insigni delle Gallerie dello Stato, bisognava del pari provvedere a quelli di proprietà delle Chiese e degli Enti ecclesiastici e morali di Venezia.

L'art. 4 della legge 20 giugno 1909, che in caso di necessità e di pericolo autorizza il Ministero della Pubblica Istruzione, e per esso le Sopraintendenze, secondo il relativo regolamento, a prendere in consegna gli oggetti d'arte di proprietà ecclesiastiche e a tutelarli in Istituti governativi, doveva servirci di base giuridica e di norma da seguire. Non trattandosi però di pericolo evidente, non essendosi ancora dichiarata la guerra, nè potendosi prevedere i bombardamenti aerei di luoghi indifesi e destinati al culto, bisognava procedere di accordo con i preposti ai singoli Enti e coi Municipi, tutori naturali delle pro-

prietà artistiche locali, specialmente a garantirne la permanenza nelle singole città. Furono perciò necessarie lunghe conferenze e trattative, che ottennero però quasi sempre buoni risultati, sicchè i principali capolavori della città di Venezia furono già allora presi in consegna con pieno consenso degli Enti proprietari. Giovò a spianarci la via nelle trattative, tanto a Venezia che nelle altre città, la collaborazione e l'intervento diretto delle autorità municipali, che quasi sempre presero parte agli atti di consegna, nè ci mancò mai l'assenso delle più elevate autorità ecclesiastiche. Ci aiutò con parole persuasive e conciliatrici anche il comm. Ugo Ojetti tenente del Genio, incaricato da parte del Ministero della guerra di invigilare alla difesa dei monumenti.



San Giovanni Ilarione (Arzignano).
Pala di Bartolomeo Montagna.

Per i capolavori delle chiese di Venezia.

Dalle chiese di Venezia vennero tolti, prima ancora dello scoppio della guerra, una quarantina circa di capolavori: tutti i Tiziano, molti dei Tintoretto e dei Paolo, il Bellini e il Sebastiano Dal Piombo di S. Giov. Crisostomo, il san Vitale a cavallo del Carpaccio, il Cima e il Lotto dei Carmini, il Tiepolo dei Gesuati ecc., seguendosi il criterio, fissato dalla Direzione generale, di limitare la scelta alle opere di maggiore importanza e di fama mondiale. Per detti capolavori si largheggiò nell'uso di speciali casse, e qualche rullo fu posto dentro casse perchè fosse ancor più sicuro, e i metodi di imballaggio si vennero perfezionando, tenendo conto di ogni utile suggerimento o dell'esperienza. Così per il Bellini di S. Zaccaria, temendosi qualche danno a piegare la grossa tela del dipinto, che per le sue dimensioni non poteva essere mantenuta stesa, si costruì, a cura della Sopraintendenza dei monumenti, un colossale semicilindro posto dentro una cassa.

Opposizioni pazientemente superate.

Mentre, come si disse, i progetti prudenziali dell'asporto erano stati approvati da tutte le autorità superiori, sia civili che ecclesiastiche; le trattative colle singole fabbricerie sollevarono spesso opposizioni. Facilmente fu sventata



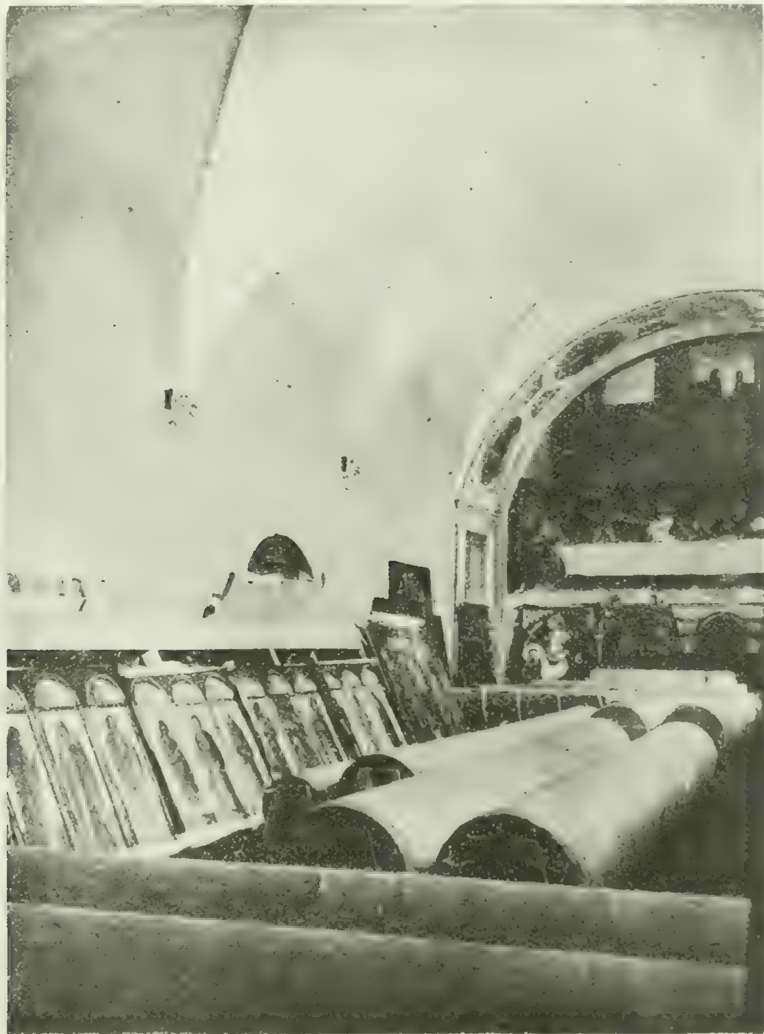
Badia Calavena (Verona) — Madonna fra santi di P. M. Cavazzola.

l'accusa banale di poca fiducia nelle nostre armi, essendosi sempre parlato di probabili pericoli aerei, cui, allora almeno, non si sapeva come contrastare e molte volte bisognò ripetere che, se era opera di buoni cittadini non sottrarsi personalmente ai pericoli e non temerli, era sciocco e di grave responsabilità lasciar esposti ad essi senza difesa i capolavori dell'arte nostra.

Alla contrarietà, sempre forte negli Enti ecclesiastici, di sottostare alle prescrizioni governative in materia di conservazione degli oggetti d'arte, e alla diffidenza contro il Governo, perchè non avesse a prender pretesto dal pericolo della guerra per mettere stabilmente nei musei le opere delle chiese (e ciò ad onta dei principii vigenti e così saldamente mantenuti dall'attuale Amministrazione delle Belle Arti di lasciar ogni opera d'arte nel luogo per cui è stata creata); si aggiungeva, ad alimentare l'opposizione, nei primi mesi del

nostro difficile lavoro, il diverso giudizio che si faceva sulla probabilità e sulla convenienza dell'intervento della nazione nella guerra.

Così, mentre, ad esempio, la Scuola dei Dalmati di S. Giorgio, presaga forse della falsità delle lusinghe austriache, era fra le prime a proporci di ritirare e salvaguardare le famose tele del Carpaccio; la Scuola di S. Rocco si



Firenze, Chiostro di San Salvi.
Grande salone del Cenacolo, deposito di dipinti veneziani.

fece invece, per un certo tempo, centro dell'opposizione, che si manifestò in una memorabile seduta. E venne presentata dai consiglieri clericali un'interrogazione al Sindaco di Venezia per l'asporto dei capolavori delle chiese, alla quale il Sindaco rispose dando in proposito le più ampie assicurazioni.

In qualche caso alle fabbricerie si unirono nel sollevare eccezioni e proteste i discendenti delle nobili famiglie veneziane, patrone dei singoli altari nelle chiese; per il polittico adorabile del Bellini e per la pala Pesaro di Tiziano ai Frari, ci trovammo di fronte anche i nobili fratelli Nani, eredi dei Pesaro e dei Gradenigo; ma, con l'intervento del signor Prefetto di allora, conte di Rovesenda, fu facile convincerli che essi non potevano, in azione di tanta

importanza e responsabilità, sostituirsi od opporsi all'autorità tutrice dello Stato, sicchè le consegne avvennero poi colla loro adesione.

Alle polemiche e alle acerbe critiche, iniziate da qualche giornale, si avrebbe voluto rispondere, potendolo fare con tutta sicurezza di sostenere una buona causa; ma il divieto dell'autorità politica, allora sopravvenuto, di trattare simili questioni sui giornali, ce lo impedì.



Firenze, Chiostro di San Salvi — Sala coi capolavori di Venezia e di Verona.

Necessità dei provvedimenti dimostrata dai fatti.

Tutte le opposizioni caddero ben presto davanti all'evidenza del pericolo. Perchè come è noto, già all'alba del 24 maggio, appena avvenuta la dichiarazione di guerra, aereoplani austriaci volarono su Venezia, e gettarono bombe, colpendo edifici e persone; e se allora, e sul principio, i danni parvero lievi, essi vennero facendosi sempre più gravi a mano a mano che i proiettili si vennero perfezionando. Dopo il bombardamento della fine di ottobre 1915, che distruggeva, fracassandolo di un sol colpo, il radioso capolavoro di G. B. Tiepolo agli Scalzi, ben si vide che sarebbe stato delittuoso da parte nostra lasciare quel dipinto al suo posto, se, invece di essere ad affresco, fosse stato su tela. Infatti era stata nostra precauzione di togliere anzitutto i dipinti che decoravano i soffitti: quelli del Tiepolo alla Scuola dei Carmini, quelli di Paolo Veronese a S. Sebastiano, gli altri fra i dorati cassettoni di Palazzo ducale e della Scuola di S. Rocco.

I bombardamenti poi dell'agosto 1916, che incendiavano totalmente il soffitto della chiesa di S. Maria Formosa, dimostrarono che solo per opera nostra si poteva dir salva la famosa Santa Barbara del Palma il vecchio, come all'opera della Sopraintendenza dei monumenti si deve di aver salvate le ve-



Noale - Chiesa parrocchiale

Pala d'altare

trate preziose vivarinesche della chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo. Nè i pericoli e i danni allora si limitarono a cotesti esempi ben noti: nella sacrestia di S. Francesco della Vigna soffrì danni, per fortuna leggieri, un trittico della scuola di Antonio Vivarini; danni ebbero dipinti di poca importanza a S. Giovanni Evangelista e a S. Lazzaro dei Mendicanti; e incendi scoppiarono nella

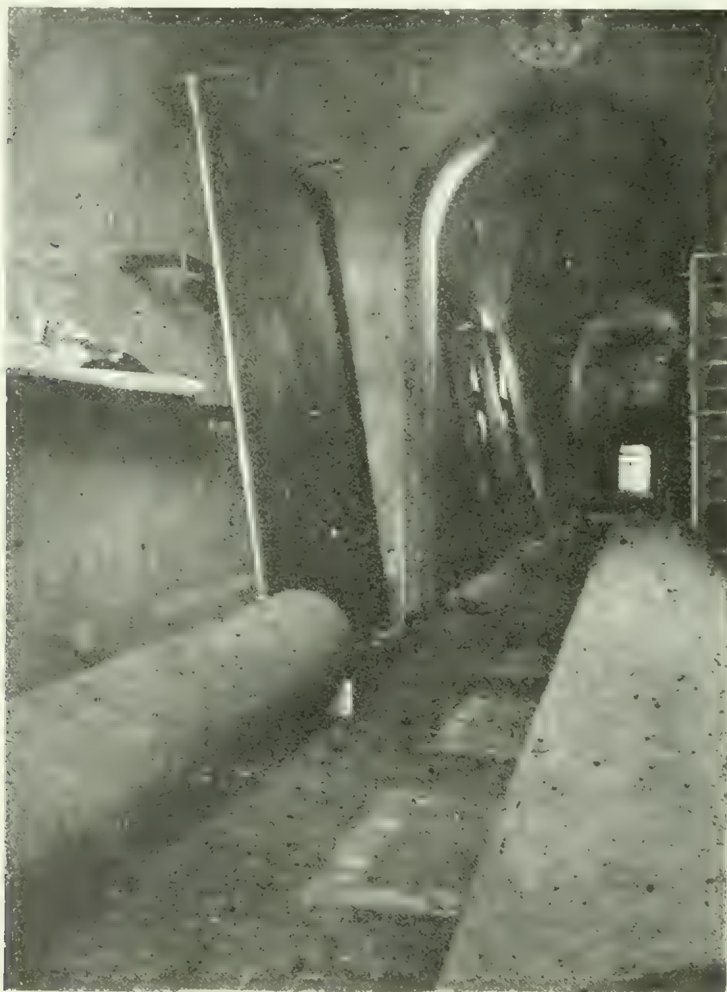


Firenze, Chiostro di S. Salvi.
Dipinti del Museo di Verona in deposito.

chiesa di S. Pantaleone, in una casa prossima all'edificio delle RR. Gallerie e in moltissimi altri luoghi. Con maggior lena allora si riprese il lavoro col proposito di asportare tutto quel che vi fosse ancora di artisticamente importante a Venezia; e non più ora fra le opposizioni, ma con la fervida adesione degli Enti. Così la Scuola di S. Rocco, che con molte difficoltà ci aveva permesso di staccare, usando specialmente per la grande Crocefissione nuovi e ingegnosi meccanismi, e di trasportare al piano terreno, abbastanza ben protetto, i dipinti dei soffitti e delle pareti del primo piano, accoglieva, approvava anzi sollecitava il trasporto di tutto oltre Apennino.

Lavori nelle Provincie dipendenti dalla Sopraintendenza.

Contemporaneamente ai provvedimenti per Venezia, alla fine del marzo 1915, si stabilirono quelli da prendere per i capolavori più insigni delle varie provincie. Il Direttore generale nelle sue gite a Castelfranco, a Treviso, a Vicenza



Firenze, Chiostro di San Salvi.
Corridoio con le grandi tavole delle Gallerie di Venezia.

e a Verona, portò dovunque allora la sua persuasiva parola a predisporre i municipi e le fabbricerie a consegnarci i capolavori di più alto pregio.

Fra tanti, due specialmente si ritenne di dover anzitutto e subito sottrarre a qualsiasi pericolo di guerra: il polittico del Mantegna a S. Zeno di Verona e il Giorgione di Castelfranco.

Con l'aiuto del Sindaco di Verona fu abbastanza facile ritirare da S. Zeno le tre tavole del Mantegna che, staccate dalla bellissima cornice, furono portate in Museo per essere ivi imballate. Probabilmente dopo il loro ritorno da Parigi, con la restituzione delle prede napoleoniche, quelle grandi tavole di pioppo non sono più state curate; e gravissimi spacchi e sconnessioni disgre-

gano le varie assi che le compongono. Tali danni, che sarà carità di patria riparare, quando il famoso dipinto verrà rimesso a suo posto, vennero minutamente contestati in apposito verbale. Col più vivo interesse si scoprirono sui margini della tavola, non coperti dalla pittura, perchè sin dall'origine nascosti dai battenti della cornice, dei piccoli disegni, forse del maestro inarrivabile, là dove continuano i fregi del trono della Vergine severa, e anche qualche iscrizione contemporanea. Se ne terrà ricordo con speciali fotografie. Il dipinto famoso venne portato oltre Apennino, insieme coi più importanti



Firenze, Chiostro di San Salvi — Corridoio con le grandi tavole di Venezia.

quadri del Museo civico di Verona, pochi giorni prima della dichiarazione della guerra, con l'assistenza del prof. Antonio Avena, Direttore del Museo.

Per la Madonna del Giorgione a Castalfranco sorsero gravissime difficoltà, non valendo l'opera solerte e conciliatrice di quel Municipio a calmare gli animi della popolazione, esasperata dalle opposizioni del clero locale e dalla diceria che il famoso dipinto non sarebbe più stato restituito alla graziosissima città, alla quale lo lega indissolubilmente il nome stesso del famoso maestro.

Essendo già stato tolto il quadro dal suo posto, ove era assicurato da formidabili spranghe di ferro, ed essendosi già cominciato a provvedere tutto quanto doveva servire al più accurato imballaggio; il popolo, dopo una dimostrazione in Municipio, invase il 2 aprile del 1915 la chiesa, e tumultuando, fece rimettere a posto la pala famosa, ciascuno pretendendo di avere il diritto di disporne, in caso di pericolo; con le più assurde proposte, quale quella di nasconderla sotterra, piuttosto che lasciarla uscir dalla chiesa. Ciò rese evidente come fosse necessario un energico intervento da parte delle autorità

non potendosi lasciar esposto tanto capolavoro a siffatte enormità, col pericolo che qualche malintenzionato ne approfittasse. D'accordo col Prefetto di Treviso, con l'assistenza dei reali carabinieri, alla mezzanotte del 9 aprile, piantonati la casa dell'arciprete e il campanile e aperta la chiesa, si procedette, per opera del nostro bravo custode Dalla Barba, ad imballare la pala famosa e a caricarla su apposito autocarro, che lasciò Castelfranco già quando

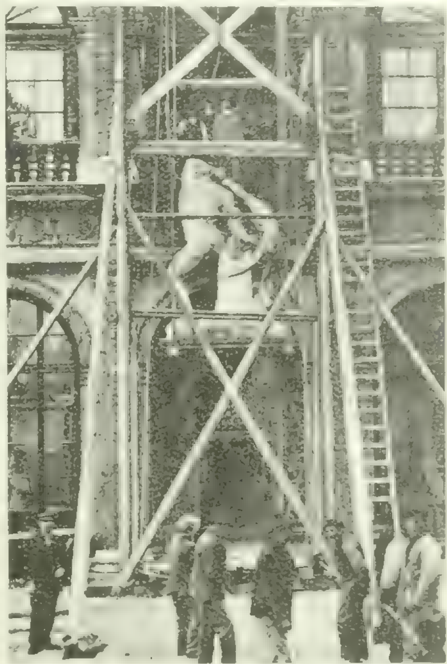


Firenze. Chiostro di San Salvi — Deposito di capolavori veneziani.

la popolazione rurale, misteriosamente avvertita, accorreva da tutte le parti per impedire l'asporto, e, pur nella notte, iniziava una violenta dimostrazione. Chi visita oggi Castelfranco, e s'accora dello strazio che le bombe degli aereoplani nemici hanno fatto delle case sulla piazza stessa del Duomo, non può a meno, fosse pure il più ostinato avversario di cotesti nostri tanto penosi, ma necessari lavori, di constatare che un gioiello invidiato dal mondo intero, non avrebbe mai potuto rimanere colà; e fu opera buona, in un periodo di relativa calma, quando tutte le maggiori cure potevano essere prodigate al trasporto per ferrovia di simili capolavori, portarlo a Firenze in un sicuro e ben riparato rifugio; dove giungeva il 15 aprile con tutti gli onori dovuti a tanto tesoro; tesoro che non vediamo l'ora di restituire a Castelfranco di Giorgione.

Opera prestata per i lavori nelle Provincie dagli Ispettori onorari dei monumenti e dai Direttori dei Musei civici.

Per ciascuna delle provincie, questo Sopraintendente compose un breve indice degli oggetti d'arte più insigni, onde procedere, quanto più si poteva rapidamente, a ritirarli; e non potendo sempre eseguire personalmente opere di tanta importanza e responsabilità, pur mandando nei singoli luoghi restauratori e operai di sua fiducia, scelse a suoi collaboratori uomini autorevoli e competenti, come: il prof. Ruggero Della Torre, del Museo archeologico di Cividale, per il Friuli; il prof. Andrea Moschetti, direttore del Museo civico di Padova, per quella Provincia; il professore Luigi Ongaro, direttore del Museo civico di Vicenza, per il Vicentino; il prof. Tua, direttore del Museo civico di Bassano, per il Bassanese; il cav. F. N. Vignola, R. Ispettore onorario dei monumenti di Verona, per Verona; il dottore Luigi Coletti, Presidente della Commissione dei monumenti di Treviso, per quella regione.



Trasporto del gesso originale dell'Ercole e Lica del Canova al pianoterra dell'Accademia

Dell'opera dei sopraddetti signori, questa Sopraintendenza ebbe molto a lodarsi e li segnala alla gratitudine del Ministero.

Nella Provincia di Padova. — Il Municipio di Padova, specialmente per le premure del prof. Moschetti, accolse subito l'idea di far accuratamente imballare e consegnare alla Sopraintendenza le pitture più importanti del Museo civico, compresa la grande pala del Romanino. Intanto si escogitavano provvedimenti per la sicurezza delle famose oreficerie del Tesoro del Santo, per il grande Paolo Veronese e le altre opere d'arte di Santa Giustina, per il Montagna della chiesa del Seminario, ecc.

Si facevano altresì pratiche per mettere eventualmente al sicuro la gran pala del Tiepolo di Santa Tecla e il piccolo Cima della chiesa dell'Ospedale di Este.

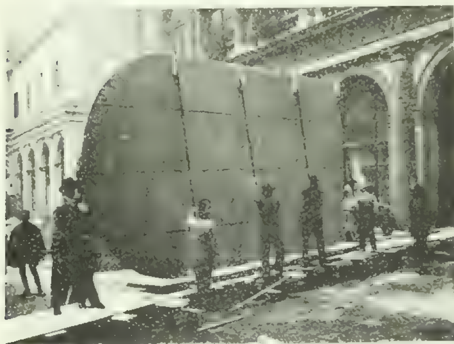
Nella Provincia di Vicenza. — Dopo lunghe discussioni il Municipio di Vicenza accolse l'offerta di trasportare al sicuro i più importanti dipinti del Museo e delle chiese vicentine; e il prof. Luigi Ongaro, con grande sollecitudine, ne curò l'imballaggio in solide casse. Speciali cure richiesero la gran tavola del Bellini, raffigurante il Battesimo di Cristo, il Montagna e il Paolo Veronese di S. Corona, il Palma Vecchio di S. Stefano, la Cena di Paolo e la Pietà del Montagna del Santuario di Monte Berico.

A Bassano il prof. Tua si occupò della spedizione dei principali dipinti, dei disegni e delle stampe più rare del Museo.

Nella provincia di Verona. — Dei più importanti dipinti del Museo civico, che il Municipio di Verona ci consegnava per il trasporto insieme col trittico

del Mantegna, prendeva cura il prof. Antonio Avena, direttore del Museo civico; mentre l'Ispettore onorario cav. F. N. Vignola attendeva a ritirare i capolavori delle chiese veronesi; e anzi tutto provvedeva alla sicurezza della bellissima Assunta di Tiziano in Duomo. L'asporto del trittico di S. Zeno aveva sollevato vivaci contrasti nel clero veronese per le solite diffidenze; e perciò si ricorse all'autorità del Cardinal Bacellieri, Vescovo di Verona, che offerse di trar profitto dei locali nel palazzo vescovile, dentro l'antica e saldissima torre, dove infatti vennero per allora ricoverati e il Tiziano ed altre opere pregevolissime, studiandosi il modo di costruire dei sicuri depositi anche a S. Giorgio in Braida e a S. Nazzaro e Celso.

Nelle provincie di Rovigo e di Mantova. — Essendo le più lontane da ogni presunto pericolo, ben poco si fece per allora, e a Rovigo, dove solo l'Accademia dei Concordi ebbe qualche sollecitazione per eventuali provvedimenti, e a Mantova, dove si presero alcune disposizioni per salvaguardare nel Castello la tela, di recente acquistata, della Cacciata dei Bonaccolsi del Morone e il Rubens con i ritratti dei Gonzaga. La imponente pala di Medole con Cristo che appare alla Vergine, di Tiziano, già portata a Venezia per restauro, fu trattenuta e mandata al sicuro coi dipinti delle Gallerie.



Trasporto dell'Assunta chiusa nell'armatura di ferro.

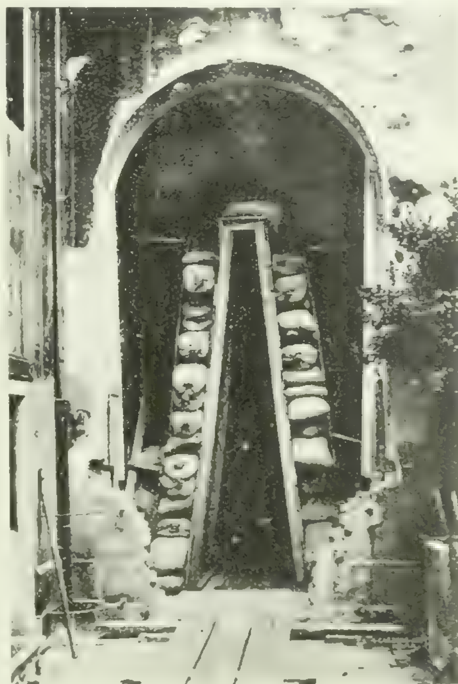
Nelle provincie di Udine, di Belluno e di Treviso. — Poichè per contro, insieme con le parti montane di Verona e di Vicenza, le provincie di Udine, di Belluno e di Treviso dovevano considerarsi come le più esposte ad ogni, sia pur passeggera, incursione nemica; secondo il progetto di questa Sopraintendenza da esse avrebbe dovuto subito esser tolto quanto vantavano di veramente importante dell'arte nostra.

Unitamente al Sopraintendente per gli scavi e i musei di antichità si stabilì di far subito imballare tutti gli oggetti minuti e preziosissimi come i cimelii longobardici, la Pace del Duca Orso, i codici elisabettiani delle raccolte del Museo archeologico di Cividale, e il prof. Conte Della Torre, tanto benemerito direttore di quel Museo e ispettore dei monumenti, non trascurava di porre al sicuro anche la bella pala di Pellegrino da San Daniele, dell'Ospedale.

Lo stesso prof. Della Torre, per incarico di questa Sopraintendenza, induceva i rettori e le fabbricerie delle Chiese di Gemona, di Venzone, di Moggio e di S. Pietro di Zuglio in Carnia a preparare le casse occorrenti al trasporto di quei tesori sacri di grandissimo pregio, e, ad evitare contrasti, si ricorreva già allora all'autorità dell'Arcivescovo di Udine, perchè fossero consegnati senza indugio, in caso di necessità.

Il Municipio di Udine prendeva qualche provvedimento per i capolavori di quel Museo, e altrettanto avrebbe dovuto fare quello di Belluno, specialmente per la preziosa raccolta dei bronzi. A Feltre l'ispettore on. Conte Bellati prendeva cura della raccolta Dei, esposta nel palazzo vescovile comprendente qualche buon dipinto e si concordava di mettere al sicuro anche qualche dipinto delle chiese di quella regione, come la bella pala del Morto da Feltre di Villabruna.

Uno dei più importanti centri della nostra azione, diveniva allora Treviso, specialmente per opera del fervido presidente di quella Commissione dei monumenti, dott. Gino Colletti, che prima di dedicare tutto sè stesso, con ogni sacrificio, alle armi per la grandezza della patria, voleva che i tesori d'arte della sua e delle altre provincie di confine fossero tutelati nel modo più efficace. Così fra le prime opere d'arte della provincia, che trovarono sicuro rifugio oltre Apennino furono la piccola Madonna del Bellini, il ritratto del Lotto e qualche altro quadro della Pinacoteca civica di Treviso; l'Annunciazione di Tiziano della cappella Malchiostro del Duomo e l'Incredulità di S. Tommaso di S. Niccolò, attribuita a Sebastiano del Piombo. Vivaci opposizioni sorgevano per il ritiro della bellissima pala di Lorenzo Lotto della chiesetta campestre di Santa Cristina al Tivarone, da parte del parroco e del popolo; e neppur il benevolo intervento del Vescovo di Treviso, riusciva a vincerle; mentre da Asolo si prendeva facilmente in consegna la non meno pregevole pittura dell'Assunzione della Vergine dello stesso pittore; e, passando oltre Piave, nella diocesi di Ceneda, con l'assenso di quel Vescovo, si asportavano da Susegana la pala del Pordenone e da Conegliano la grande tavola del Cima in Duomo, vanto della città nativa del dolce maestro. Poichè, sopratutto per merito del Coletti, si era ben sistemato, col mezzo di un buon autocarro, il trasporto di quelle opere, sempre delicate e spesso anche molto pesanti, sarebbe stata nostra intenzione di estendere il lavoro con gli stessi sussidi e le stesse persone a Vittorio, a Pordenone e ad altri luoghi della diocesi di Concordia, non che sino al Tagliamento, a Spilimbergo e a San Daniele del Friuli



Primo rifugio dell'Assunta
a piano-terra dell' Accademia.

Interruzione dei lavori.

Per quanto sin dal principio, cioè già negli ultimi di marzo, ci fossero sopraggiunte prescrizioni limitatrici e ordini contrarii alla grande opera incominciata; pure essa, almeno per i capolavori di maggior pregio, aveva potuto, come si disse, essere portata già molto avanti; quando, il 25 aprile 1915, venne la prescrizione tassativa di sospendere ogni nuova operazione e di lasciare sul posto, con semplici provvedimenti di cautela, le opere artistiche già rimosse, e ciò per non impressionare le popolazioni e non irritare gli animi prima della dichiarazione di guerra.

Permanendo però nei Municipi e nelle direzioni dei singoli Musei civici di Padova, di Verona e di Treviso il desiderio di consegnare a questa Sopraintendenza gli oggetti d'arte già imballati, fu possibile, in seguito a nuovi accordi col Ministero, trasportare al di là degli Apennini i principali capolavori

di dette città; ma per altre, come Vicenza ed Udine, si dovette uniformarsi al parere di preservarli e conservarli sul posto.

Provvedimenti sopraluogo più nocivi che utili.

L'esperienza ha dimostrato che è difficile trovar rifugi sicuri alle opere d'arte, sia pure accuratamente imballate, nelle nostre città. A Venezia fu, ad esempio, provvido consiglio da parte del Guardian Grande della Scuola di S. Rocco, di verificare, in seguito ai dubbi sollevati da questa Sopraintendenza, lo stato di conservazione di molti oggetti d'arte, fra i quali stoffe preziosissime, posti in un fortissimo rifugio sotto le scalee marmoree di quella bellissima costruzione cinquecentesca; poichè si trovò che eran tutti coperti di muffa e si accertò che una più lunga permanenza avrebbe certo cagionato danni.



L'Assunta, chiusa in cassa, lascia il primo rifugio dell'Accademia.



La grande cassa passa attraverso il foro praticato appositamente nel vecchio edificio dell'Accademia.

A Udine, le casse contenenti i dipinti del Museo civico si posero ben coperte e incatramate in certi sotterranei del civico ospedale, che non sembravano umidi. Dopo sei o sette mesi, si trovò, aprendo qualche cassa, che la muffa aveva coperto tutte le tele e vi sarebbe largamente prosperata; sicchè fu necessario togliere tutto e ripassare i quadri fortunatamente senza notevoli danni; ma si rimase colà a lungo disorientati dove si dovesse porli e come custodirli. A Vicenza, si fecero le cose assai bene e, naturalmente con notevoli spese, si costruirono dei depositi sicuri per i quadri del Museo e delle chiese; ma quando, nella primavera del 1916, l'offensiva nemica puntò da quella parte, il direttore di quel Museo civico eseguì il trasporto del preziosissimo carico fra un bombardamento aereo e l'altro di Vicenza e di Padova. E che anche qui, pur prescindendo dall'offensiva nemica, la necessità di levar gli oggetti dai rifugi fosse urgente, lo dimostrò la bomba caduta pochi mesi dopo sulla chiesa di S. Corona, dove appunto si trovava uno dei detti rifugi. Il colpo non danneggiò notevolmente la chiesa, ma fu uno dei tanti casi fortunati.

Difficoltà per lo sgombero degli oggetti d'arte dalla zona di confine.

La fortuna delle nostre armi, allargando, nel primo impeto, il territorio della patria, ci garantì da quei danni che si potevano temere nella zona di confine più esposta; mentre anche i danni delle incursioni aeree, all'infuori di Venezia, risultavano di poca entità. Il progetto di togliere dalle chiese di detta zona tutti gli oggetti di qualche interesse artistico, dopo aver assicurati i princi



Pala d'altare

pali capolavori della regione, appariva così quasi superfluo e sempre più incontrava ostilità da parte delle popolazioni, fiere di starsene ferme con tutte le cose loro, anche dove giungevano le cannonate nemiche.

L'autorità militare locale, che doveva in ogni caso di remozione darci consensi ed aiuti, non poteva da parte sua che incoraggiare e stimolare quella patriottica fiducia. Così alcune proposte, messe avanti da qualche parroco o da persone influenti dei singoli luoghi più esposti, risultarono infruttuose. Citerò ad esempio la domanda pervenuta a questa Sopraintendenza nel 1915 dal Parroco di Candide, nell'alto Agordino, di portare al sicuro il grande altare dell'Addolorata, macchinosa opera intagliata del Brustolon e recante la sua firma, della chiesa di Dossoledo, frazione esposta, e già più volte colpita, a quanto si diceva, da granate nemiche. Il trasporto, che avrebbe richiesto speciali aiuti di autocarri e di soldati, non venne giudicato opportuno, nè tanto meno necessario da parte del Comando di quella Armata; perchè si assicurava che il caseggiato di Candide non correva alcun pericolo.



Sulle fondamenta delle zattere.
L'Assunta caricata sul burchio.

Perdite di oggetti d'arte in seguito all'offensiva nemica dal Trentino nella primavera del 1916.

L'errore di rimettersi alle condizioni militari del momento, per decidere circa l'opportunità di allontanare degli oggetti d'arte dalle zone prossime alle prime linee, venne posto in evidenza dall'offensiva nemica dal Trentino nella primavera del 1916. Quel nostro momentaneo insuccesso, che doveva costar ben caro al nemico, ci fece rimpiangere di non avere, a cagione delle restrizioni, cui abbiamo alluso, tolto a tempo dalle vecchie chiese dei Sette Comuni gli oggetti d'arte di qualche pregio: poichè, per esempio, non si è più trovata nella chiesa arsa e distrutta di Asiago la pala pregevole di Francesco da Ponte il vecchio, padre del grande Jacopo Bassano. Sarebbe grave danno che fosse andata distrutta, anche perchè nativo di quei monti è quel capostipite illustre della scuola bassanese; ed era bello vedere, già nel primo cinquecento, diffuso il fiore della nostra arte italiana da maestri locali in paesi dove i pangermanisti favoleggiano del prevalere di antiche oasi tedesche. Nè di altri quadri notevoli, come del Nasocchio di Gallio, non si è trovata più traccia; come nulla è rimasto degli archivi e di tanti nostri ricordi su quei monti.

Aiuti del Comando Supremo.

Certo questa Sopraintendenza non poteva sapere allora in tempo utile quali luoghi fossero minacciati sul nostro fronte; nè in un momento d'azione, sarebbe stato possibile il suo intervento presso l'autorità militare, gravata da ben altri còmpiti.

Se nulla si potè tentare per porre in salvo gli oggetti d'arte dei Sette Comuni, bisogna riconoscere che molto si fece invece per l'iniziativa e per l'opera del Capitano comm. Ugo Ojetti, incaricato dal Comando Supremo, per salvare altri oggetti importanti d'arte, che il momentaneo prevalere del nemico metteva in pericolo. Così furono tratte in salvo, dall'Ojetti, sotto il bombardamento nemico, le pitture del Verla nella chiesa parrocchiale di Velo e quelle dello Speranza e di Battista da Vicenza nella chiesetta di S. Giorgio; pitture pregevolissime, che ci vennero consegnate a Vicenza. E mentre, sgombrandosi i paesi minacciati per ordine dell'autorità militare, le popolazioni mettevano al sicuro i loro mobili; il clero portava al vescovo di Vicenza e a quello di Padova le casse con gli archivi e spesso qualche notevole dipinto, che questa Sopraintendenza prese subito in consegna.



Canale della Giudecca.
L'Assunta lascia Venezia.

Il Comando Supremo, ad opera del comm. Ojetti, provvide allora a far partire da Vicenza, sotto la personale assistenza del prof. Luigi Ongaro, le casse già pronte, contenenti le opere preziose del Museo e quelle delle chiese vicentine, mettendo a nostra disposizione autocarri e carri ferroviari con scorta militare; e a Bassano il prof. Tua raccoglieva i dipinti di Jacopo da Ponte del Duomo e di Santa Trinità, la Madonnina attribuita a Jacopo Bellini nella chiesa della Beata Giovanna, e alcuni oggetti importanti quale la croce astile del Filarete del Duomo per far subito trasportar tutto altrove, grazie sempre al diretto intervento del Comando Supremo, che fornì gratuitamente legname per le casse, autocarri e soldati per il trasporto e il carico.

Questa Sopraintendenza, nell'intento di salvaguardare anzitutto gli oggetti d'arte di qualche pregio della provincia di Vicenza, che a ragione appariva fra le più esposte ai colpi nemici, prese allora accordi col comm. Capitano Ojetti; e così nel giugno del 1916 fu possibile, con l'aiuto degli autocarri militari, trasportare al Museo di Vicenza tutte le opere d'arte più importanti almeno della parte settentrionale della provincia, come ad esempio le opere più belle di Francesco e di Jacopo Bassano di Rosà, di Marostica, di Borso, di Lusiana, di S. Luca, il Verla di Sarcedo e quello di S. Francesco di Schio, l'Andrea da Murano di Mussolente, il quadro di Sebastiano Ricci di proprietà demaniale, in deposito presso il Duomo di Thiene.

Necessità di un'opera preventiva e completa in tutta la zona di guerra.

Il valore dei nostri soldati faceva ben presto dileguare la minaccia, che gravava nella primavera del 1916 dai monti vicentini; e col ritorno della fiducia nelle nostre armi, ritornarono a sembrar eccessivi i lavori di sgombero degli oggetti d'arte, che la Sopraintendenza avrebbe voluto continuare e condurre a fine; tanto che si disponeva che gli oggetti raccolti rimanessero in deposito presso il Museo di Vicenza; e certamente non potevano esser meglio affidati che alle cure vigili di quel Direttore. Tuttavia, dopo l'esperienza fatta ad Asiago, sembrava dovesse imporsi un'azione indipendente

da ogni previsione militare, dato che nelle sorprese di guerra a tutto si dovrebbe esser pronti, per nulla temere. Ma le difficoltà dei trasporti e degli imballaggi, e le spese ingenti che già gravavano sull'Amministrazione delle Belle Arti, rendevano necessario che tale opera generale di sgombero fosse condotta con l'aiutò continuo del Comando Supremo; anche perchè le sue decisioni avrebbero tolto ogni motivo di discussione sulla necessità e opportunità dei provvedimenti.

L'accordo per un'opera completa di sgombero, che comprendesse anche le provincie di confine della Lombardia, si concluse a Roma tra il Ministero della Pubblica Istruzione e il Comando Supremo, rappresentato dal comm. Ugo Ojetti, nel dicembre del 1916; e venne allora comunicato a questa Sopraintendenza l'ordine di allontanare dai confini le opere di notevole interesse artistico, servendosi degli aiuti che il Segretariato generale per gli affari civili, presso il Comando Supremo, era pronto a concedere.



Il burchio dell'Assunta
passa al Ponte di Retinella.

Venne anzitutto messo a disposizione di questa Sopraintendenza l'Ispettore Guglielmo Pacchioni, Tenente Commissario della Croce Rossa, che dal gennaio al maggio del 1917 ci fu di grande aiuto.

Lavori di sgombero nella Provincia di Udine durante l'inverno 1917.

Dalla Provincia di Udine, che a ragione si doveva considerare come la più esposta ed isolata in caso di ripiegamento del nostro esercito, e che ad ogni modo, per gli accantonamenti di tante nostre truppe e dei relativi comandi, per i campi di aviazione, per i depositi di munizioni, era di continuo bersagliata dagli aereoplani nemici e soggetta a tutti gli altri pericoli che la guerra, sia pur vittoriosa, porta con sè, cominciò la nostra azione nell'inverno del 1917; avendo questa Sopraintendenza redatto uno speciale indice degli oggetti d'arte, che nei singoli distretti di quella provincia meritavano di esser presi in considerazione. L'elenco pubblicato in appendice, di quelle opere d'arte conservate oltre Apennino, appartenenti alle regioni invase dal nemico in seguito agli insuccessi militari dell'ottobre 1917 e che per la provincia di Udine si limita a quanto fu allora preso in consegna, mi esonerano dal dilungarmi su quei lavori, ai quali attese specialmente l'Ispettore Guglielmo Pacchioni. Il Segretariato degli affari civili presso il Comando Supremo, e personalmente il comm. D'Adamo che saggiamente regge quell'ufficio, ci furono larghi di aiuto e ci procurarono legname per gli imballaggi e scorte militari e mezzi di trasporto; mentre il comm. Ugo Ojetti, che seguiva continuamente l'opera nostra, anche per coordinarla alla raccolta del materiale archivistico e bibliografico, giovò a liberarci da infiniti ostacoli, che sindaci e fabbricerie ponevano all'opera nostra.

Specialmente arduo fu ottenere il consenso dei sindaci di Gemona e di Venzone pel ritiro dei famosi tesori delle cattedrali; e quivi, come a San Daniele, si ricorse con utilità, oltre che al parere favorevole dell'Arcivescovo, ai buoni uffici dei deputati di quei collegi. Giovò a moderare le ostilità la pre

murosa accondiscendenza di S. E. l'Arcivescovo di Firenze, Cardinale Mastrangelo, alla nostra preghiera di prendere egli stesso in consegna nel suo palazzo i reliquiari preziosi ed altri oggetti consacrati; e all'illustre porporato spetta oggi il compiacimento di custodire quei sacri tesori, fuori dal turbine che ha desolato quelle nostre belle contrade. Molta cura richiese l'imballaggio e il trasporto dei grandi dipinti del Pordenone, formanti le portelle dell'organo del Duomo di Spilimbergo e di quelli del Duomo di Pordenone.

Nella zona montuosa della Carnia, percorsa allora da questo Sopraintendente insieme con quello dei Monumenti, fu possibile, mercè il larghissimo aiuto di quel Comando militare, provvedere non solo ai tesori di S. Pietro di Zuglio e di altre chiese romite, ma anche all'imballaggio e al trasporto dei grandi altari quattrocenteschi con figure di santi e pinnacoli intagliati in legno, superando non lievi difficoltà perchè tutto seguisse senza danni.



L'Assunta a rimorchio sul Po.

A Udine si ottenne, non senza insistenze presso quel Municipio, di poter trasportare lontano tutti i dipinti del Museo, che, come si disse, erano già stati imballati; ma quanto a togliere quelli delle chiese, pur avendo ottenuto l'assenso dell'Arcivescovo, si dovette soprassedere, per l'opposizione ostinata, specialmente della Fabbriceria del Duomo.

Lavori nelle altre provincie di confine.

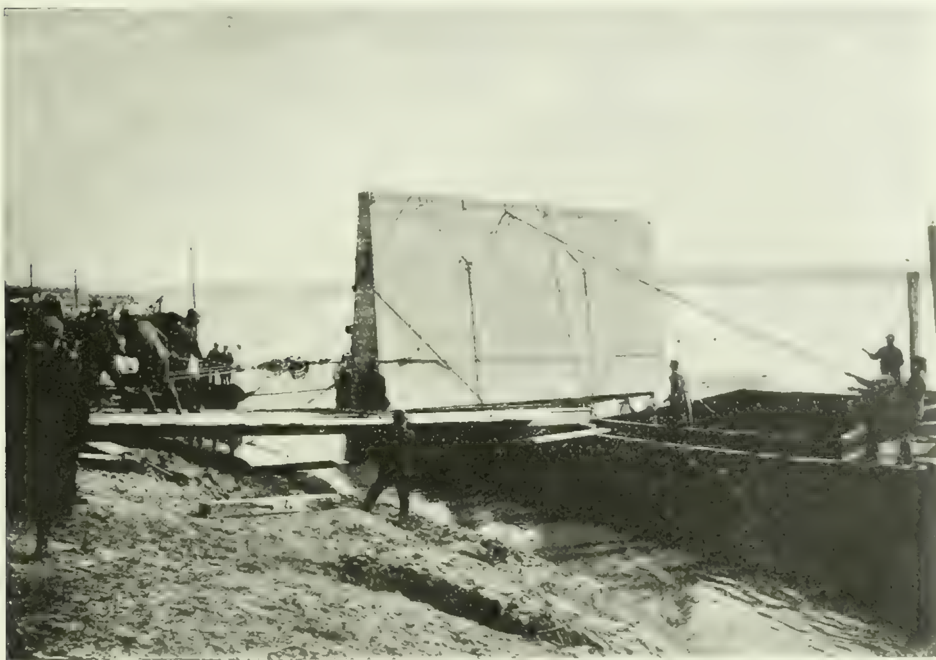
Mentre questa Sopraintendenza compiva personalmente lo sgombero degli oggetti d'arte più importanti della Valsugana sino a Primolano e a Enego, portando al Museo di Vicenza buon numero di pitture della scuola bassanese, l'Ispettore per i monumenti di Verona, cav. Filippo Nereo Vignola, ottenuti dal Comando militare locale gli autocarri per il trasporto, percorreva tutta la parte montana della provincia, e riuniva al Museo di Verona pregevoli dipinti del Morone, del Liberale e di altri maestri veronesi, alcuni dei quali, come un bellissimo Gerolamo dai Libri di Monteforte, erano quasi sconosciuti e tutti bisognevoli di restauro. Così a Padova si stabiliva chiesa per chiesa, col consenso del Vescovo, quali fossero le pitture e gli arredi sacri da prendere in consegna e quali oggetti fosse consigliabile togliere ancora dal Museo, nell'occasione che si trasportava in località sicura la parte più importante dell'archivio e della biblioteca.

Interruzione dei lavori nell'aprile 1917.

Ma, quando, col venire della buona stagione, si sperava di rendere più solleciti i nostri lavori e di condurli a compimento e già si stava per completare lo sgombero della parte occidentale della Carnia, per accingersi poi a percorrere le valli e i monti del Cadore, del Bellunese e di Feltre; e questa Sopraintendenza aveva già consegnato al rappresentante del Comando Supremo l'indice degli oggetti d'arte notevoli della Provincia di Belluno, a dimostrare la estensione e l'importanza di quelle operazioni, ed averne adeguati aiuti; l'op-

posizione ai nostri provvedimenti, fattasi acuta in alcuni luoghi, per quanto sempre si fosse proceduto con la persuasione e con la pazienza, trovava l'appoggio di deputati e di senatori che, persino con la pubblicazione di speciali interpellanze, ci procuravano, verso la metà d'aprile del 1917, l'ordine che nessuna opera d'arte venisse più asportata dal suo luogo di origine e che quelle rimosse venissero concentrate nelle più vicine città, servite da linee ferroviarie.

Non poteva questa Sopraintendenza assumere la responsabilità di lasciar, ad esempio, accatastati a Tolmezzo, in un magazzino militare, tutti i tesori artistici raccolti dalla Carnia, per quanto Tolmezzo fosse servita dalla ferrovia; nè, dopo aver rimosso, a Udine, a Padova, a Verona e in altri luoghi, tanti dipinti,



Cremona, Riva del Po — L'Assunta trascinata in terra-ferma.

abbastanza protetti sui loro altari, e averli concentrati in un unico ambiente non sempre sicuro e vigilato, lasciarli ivi in deposito chissà per quanto tempo, sotto la minaccia continua degli attacchi aerei; volle perciò compiere almeno quanto si era cominciato, col portar in luogo veramente sicuro, quanto si aveva promesso di proteggere e di salvaguardare. Così nuove spedizioni ferroviarie seguirono, formate per la gran parte degli oggetti di notevole pregio artistico della regione che doveva essere in seguito così duramente provata dall'avv... fortuna delle armi.

In seguito si ottenne bensì di provvedere alla sicurezza di oggetti d'arte direttamente esposti al tiro nemico; ma la difficoltà di trovare luoghi sicuri, sen... un definitivo allontanamento dalla zona di guerra, veniva a scoraggiare ogni iniziativa o a renderla vana. Così forse meglio era lasciar al suo posto il grande altare di legno scolpito e policromo del primo cinquecento, con grandi statue nella chiesa di Dierico, in quel di Paularo nell'alta Carnia, anzichè trasportarlo accuratamente imballato in una cassa a Tolmezzo, come si fece nell'agosto 1... e depositarlo in Duomo presso quell'arciprete, che difficilmente avrà potuto tute

lario contro la rapacità nemica, alla quale il nostro lavoro facilitò forse la spedizione oltre le Alpi, anzichè oltre Apennino.

Anche per la frequenza dei bombardamenti aerei, questa Sopraintendenza mal poteva acconciarsi a veder sempre esposte a Udine opere di molto pregio, e sollecitava perciò il Ministero a voler a tale proposito sentire anche il parere della Commissione provinciale per i monumenti, alcuni membri della quale, come il prof. Valentinis e il comm. Libero Fracassetti, avevano sempre sostenuta e agevolata l'opera nostra; ma la Commissione, nella seduta del 14 agosto, sulla esplicita proposta del Ministero, si mostrava contraria ad ogni asportazione, limitandosi a consigliare qualche provvedimento di protezione per la pala del Tiepolo alla Purità.

Il solerte prof. Dal Puppo, benemerito direttore del Museo civico, attendeva nel frattempo a mettere in casse la raccolta numismatica del Museo, come già aveva fatto per quella preziosissima delle ambre Toppo, provenienti da Aquileia; e nessuno certo avrebbe, neppur per dannata ipotesi, posto in dubbio che quelle casse non si sarebbero potute asportare nel momento avverso.

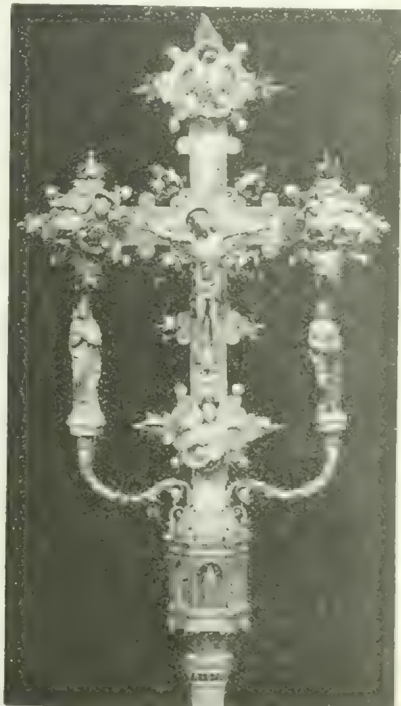


Pordenone, Tesoro del Duomo — Reliquiari.

Venezia.
Il viaggio dell'Assunta di Tiziano.

A Venezia, l'insistenza dei bombardamenti aerei, stimolava continuamente l'opera di sgombero; mentre inesauribile, ben si può dire, era la materia, tanto che ancor oggi, dopo l'asportazione di migliaia di pitture e di tanti altri oggetti d'arte, dopo quel che si è fatto sotto l'imminente minaccia dell'invasione nemica, ancora si dovrebbe estendere il campo della raccolta, specialmente per quel che riguarda opere notevolissime del sei e del settecento. Problemi assai difficili, come la rimozione e l'imballaggio delle tele colossali del Tintoretto a Santa Maria dell'Orto e delle grandi pale di legno del Cima a S. Giovanni in Bragora e di Antonio da Negroponte a S. Francesco della Vigna, entrambe chiuse e irremovibili, fin dall'origine, dentro gli altari marmorei, venivano nel 1916 studiati e in parte risolti. Assistette a tutte coteste operazioni, giovandoci dei suoi consigli, il conte Carlo Gamba del Consiglio Superiore delle Belle Arti, maggiore nel R. Esercito, residente allora a Venezia. Per alcuni di tali progetti ci siamo arrestati davanti al cruccio di commettere noi stessi qualche danno, operando dei tagli o determinando delle brutte pieghe; così non si osò togliere il grande e mirabile soffitto in tela di G. B. Piazzetta, della cappella di S. Domenico ai Ss. Giovanni e Paolo, fatto a calotta, come un grande ombrello, e sospeso con corde al telaio arcuato, che venne abbattuto nel bombardamento del 18 settembre 1916, con non lievi danni. Se ne è poi curato il diligente restauro, e si può sperare che l'opera bellissima, serberà ancor gran parte della sua attrattiva.

Dei capolavori delle Gallerie rimaneva sempre a Venezia, a cagione delle enormi dimensioni della tavola, l'Assunta di Tiziano. Per poterla almeno trasportare con sicurezza in un locale protetto, la si collocò ritta sul fianco, dentro una speciale armatura, poggiante su un tavolato di circa un metro di larghezza, legato da robusti stanti di ferro riuniti e stretti in alto sopra appositi cuscini, secondo i suggerimenti del prof. Giovanni Bordiga, allora Sopraintendente dei Monumenti. Calata dalle finestre su gli argani, a mezzo di uno speciale castello di travi, come si fece per il colossale gruppo dell'Ercole e Lica del Canova, tirata su rulli, demolendo qualche tratto di muro, venne portata e chiusa in una stanza a volta del piano-terra e tutta fasciata e coperta da circa mille sacchi di sabbia delle fornaci di Murano. Ma, data la sempre crescente efficenza perforatrice e demolitrice delle bombe negli ultimi assalti aerei a Venezia, la Commissione provinciale per la conservazione dei monumenti, presieduta da S. E. Scialoja, nella seduta del 20 ottobre, opponendosi ai progetti, già messi avanti, di trasportare il capolavoro di Tiziano, per via d'acqua, lontano dalla città, stabiliva, a mezzo di una speciale sotto-commissione, che lo si collocasse in un locale dell'Istituto di Belle Arti, giudicato più sicuro, e nulla si tralasciasse per rinforzarlo con murature esterne, con puntellature e con strati di sabbia e di alga, sovrapposti ai diversi piani e persino con una lamiera di acciaio dello spessore di un centimetro.



Pordenone. Tesoro del Duomo.
Croce d'argento cinquecentesca.

Si eseguirono i nuovi lavori, ma non fu possibile ottenere la lamiera di acciaio in quantità sufficiente, nè corrispondere a tutte le richieste della sottocommissione, per garantire in modo assoluto la sicurezza dell'opera; perciò il Comandante in Capo della Piazza Marittima ordinava, il 5 febbraio 1917, che il famoso capolavoro venisse trasportato a Piacenza o a Cremona, dandone preciso incarico al Comando del Battaglione Lagunari del 4° Genio, che già aveva studiato il progetto. La scelta del *burchio* più sicuro, l'attrezzamento speciale di esso, perchè la grande cassa piramidale, contenente il capolavoro, formasse un tutto ben legato, e, convenientemente rialzata, fosse completamente al riparo dell'umidità e dalle pioggie, le disposizioni per facilitarne il carico sulle fondamenta delle Zattere, prossime all'Accademia, la formazione dello speciale convoglio, che, coi mezzi di traino più convenienti, a seconda delle caratteristiche delle vie navigabili dalla Laguna all'Adige e al Po, doveva procedere con la maggiore rapidità possibile, guardato giorno e notte da una scorta armata al comando di un ufficiale del Battaglione Lagunari: tutto venne minutamente studiato e predisposto per garantire la perfetta incolumità del prezioso e singolarissimo carico, dal tanto benemerito Colonnello Comandante comm. E. Ricci e dai tenenti D'Ajello e Bisacco.

Tale viaggio era solo reso possibile dalla nuova e pur già lunga esperienza, acquistata dai nostri Lagunari, della antica via di comunicazione fra Venezia e la terra-ferma, già tanto cara ai bucintori degli Estensi e dei Gonzaga e dalla guerra rimessa in onore e resa di tanta utilità ai pesanti trasporti dalle città padane sino alle rive dell'Isonzo. Il convoglio partì da Venezia la mattina del 12 marzo e giunse a Cremona alla sera del 17.

Poichè la notizia del trasporto della grande e veramente miracolosa Madonna veneziana si era inopinatamente diffusa; sulle rive dell'Adige e del Po traeva la gente a vederne il passaggio e le donne si inginocchiavano a pregare. Gui-



Venzone, Tesoro del Duomo — Croce del 1412 e reliquiari.

darono il convoglio il tenente ing. Tosoni di Venezia, Grasso della Commissione fluviale, Scarpari architetto della Sopraintendenza dei monumenti di Bologna; e diresse a Cremona lo scarico e il trasporto il sottotenente architetto Scolari della Sopraintendenza dei monumenti di Venezia. Vollero essere presenti nell'ultimo tratto del viaggio, così nuovo e pittoresco, e all'arrivo a Cremona anche questo Sopraintendente e il comm. Ettore Modigliani, Sopraintendente per gli oggetti d'arte della Lombardia, che doveva accogliere il prezioso deposito nella bella città spettante alla sua giurisdizione. Il Municipio di Cremona aveva gentilmente concessa ospitalità al nostro capolavoro in una saletta a terreno del Museo Ala-Ponzoni, che il comm. Modigliani aveva fatto convenientemente fortificare e proteggere. La enorme cassa, trasportata su un grande carro fra la benevola curiosità della cittadinanza, vi venne fatta entrare da una finestra, tagliata sino a terra e venne subito coperta dalla miriade dei



Pala dell'altar maggiore

sacchi di cenere di Murano, che, su un altro barcone, l'avevano seguita, nel lungo, ma placido viaggio. Una bella serie di fotografie, eseguite dal tenente ing. Bisacco, resta a ricordo di cotesto importante e singolare trasporto, che non potrà essere dimenticato nella storia del popolarissimo capolavoro.

Primi trasporti a Roma.

Non era esagerata, e certo era generale, la preoccupazione diffusasi allora a Venezia, in seguito ai bombardamenti aerei dell'autunno 1916; perchè l'effi-



Gemona, Tesoro del Duomo.
Ostensorio e reliquiari del trecento.

cienza enormemente aumentata dei nuovi proiettili faceva dubitare della possibilità delle difese in città; tanto che lo stesso Municipio decise, anche per l'ottima impressione che al Sindaco Senatore Grimani, in una sua visita, avevano fatto i depositi di Firenze a San Salvi e nelle cripte medicee di San Lorenzo e al Bargello delle opere d'arte da noi trasportate colà, che ci fossero consegnati i più importanti oggetti d'arte del Museo civico Correr, sino dal principio delle ostilità depositati accuratamente da quel Direttore dott. Angelo Scrinzi, in un sottoscala blindato nello stesso edificio del Fondaco dei Turchi.

Poichè appariva prudente non ammassare troppi capolavori in una stessa città e in depositi già colmi di tesori, le nuove spedizioni del 1917 si diressero a Roma, dove il Direttore Generale comm. Corrado Ricci, aveva fatto apparecchiare un sicurissimo rifugio a Castel Sant'Angelo, e il Direttore prof. Ugo

Fleres, con fervida passione per ogni opera bella, vi accoglieva amorevolmente quei primi nostri depositi che dovevano poi di necessità aumentare tanto e poi tanto nei giorni tristissimi inattesi.

Dopo la ritirata dell'ottobre 1917.

A tale punto erano i nostri lavori, sospesi quasi interamente dopo l'aprile del 1917, quando il disastro militare di Caporetto ci costringeva alla fine di ottobre a rinunziare senz'altro a qualsiasi tentativo di sgombero dalla provincia di Udine e ad accorrere a salvare quanto di veramente importante fosse rimasto nelle altre provincie del Veneto, che tutte, sotto il formidabile colpo e l'incertezza della nuova linea di resistenza del nostro esercito, apparivano in pericolo.





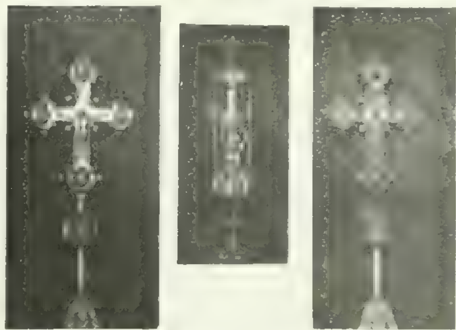
San Pietro di Zuglio.
La campana del trecento. Antica statua di S. Pietro.

A Venezia stessa, pur dopo tanto lavoro, senza parlar dei capolavori dell'arte monumentale, rimanevano ancora tesori inestimabili, a cominciare dall'intero Tesoro di S. Marco con la Pala d'oro, opime spoglie guerresche di Bisanzio. Erano state riposte e trincerate nei locali più sicuri del tempio, affidato alle cure dell'infaticabile ing. Luigi Marangoni, che subito disponeva di mettere in salvo, contro ogni triste evenienza, una preda tanto invidiata.

Il Ministero della Pubblica Istruzione, con telegramma del 27 ottobre, incitava questa Sopraintendenza a preparare lo sgombero degli oggetti d'arte delle provincie di Venezia, Treviso, Belluno e delle altre ove fosse necessario, prendendo anzitutto accordi a Padova col Segretariato generale per gli affari civili, ivi trasferito, dove il capitano comm. Ugo Ojetti, in rappresentanza del Comando Supremo, riprendeva a partecipare con energia e con passione direttamente ai nostri lavori; facendoci aver subito tutti gli aiuti militari, senza dei quali nulla sarebbe stato possibile tentare in simili frangenti. Non si doveva perdere un giorno per porre in salvo quello che ancora rimaneva di importante fra Tagliamento e Piave e in tutto il Cadore. Il prof. Andrea Moschetti, Direttore del Museo civico di Padova, espertissimo conoscitore delle chiese cadorine, si assunse volontariamente di partir subito per Pieve di Cadore ad eseguire, per incarico

di questa Sopraintendenza, l'opera di sgombero, e il 1° novembre gli venne consegnato l'indice degli oggetti d'arte della provincia di Belluno, preparato da tempo, ma non ancora potuto usare.

Il Sopraintendente per la Lombardia, comm. Ettore Modigliani, si metteva fraternamente a nostra disposizione; ma, poichè minacce si addensavano anche sulle montagne di Brescia e di Sondrio, e non avrebbe perciò potuto allontanarsi troppo dalla sua regione, gli fu dato incarico di far spedire al sicuro i capolavori delle chiese di Verona, ricoverati nel palazzo episcopale e in altri rifugi.



San Pietro di Zuglio — Croci e reliquiario.

Intanto il Ministero della Pubblica Istruzione annunciava con telegramma del 1° novembre l'arrivo del comm. Arduino Colasanti, incaricato di collaborare con questa Sopraintendenza al lavoro degli sgomberi delle opere d'arte, di rappresentare direttamente il Ministero e di concordare l'opera dei tre Sopraintendenti con quella del Comando Supremo; e il comm. Colasanti conduceva con sè a Padova l'ispettore conte Umberto Gnoli della Sopraintendenza dei monumenti di Perugia e parecchi soprastanti e custodi di altri istituti di Firenze e di Milano; mentre da parte del Comando Supremo venivano a collaborare col capitano Ojetti il tenente Giorgio Nicodemi, studioso e scrittore di cose d'arte, e il tanto benemerito don Celso Costantini parroco di Aquileia.



Pianeta di velluto rosso veneziano.
San Pietro di Zuglio.

Opere portate in salvo dalle chiese fra Tagliamento e Piave.

Messi già al sicuro con le asportazioni del 1915 e dell'inverno 1917, il grande Cima del Duomo di Conegliano e i quadri più importanti e il tesoro ricchissimo di Pordenone; di opere note e veramente insigni nelle chiese fra Tagliamento e Piave non rimaneva se non il monumentale Tiziano raffigurante la Vergine che appare in alto fra le nubi a Sant'Andrea e a S. Pietro del Duomo di Serravalle, e il vaghissimo, per grazia e per colori, Andrea Previtali della Chiesa della Madonna del Meschio, raffigurante l'Annunciazione, già lodato, a quel che si racconta, dallo stesso Vecellio. Questo Sopraintendente andava

perciò il 3 novembre a Vittorio con un automobile e un autocarro del Comando Supremo e dal nostro abilissimo custode Angelo Pagan faceva subito mettere su di un rullo improvvisato la grande tela di Tiziano insieme coi due dipinti di Francesco da Milano, già formanti le portelle dell'organo del Duomo di Serravalle. Ritirava inoltre la pala del Previtali a Ceneda, la bella plastica del Sansovino dell'Ospedale di S. Lorenzo ed altri oggetti d'arte, come si può vedere dall'elenco in appendice, sempre assistito dal valoroso Ispettore dei monumenti di Vittorio, ing. Troyer, che, nell'imminenza del pericolo, si dichiarava deciso a rimanere nella sua cara città, per tutelarne gli interessi contro gli invasori. Si dovette rinunciare al trasporto di oggetti troppo pesanti e di troppo grandi dimensioni, come il bellissimo armadio gotico intagliato dell'Ospedale e uno degli Jacopo da Valenza del Duomo di Ceneda, non essendo possibile caricarli sull'autocarro.



Invillino (Carnia).
Altare veneziano di legno intagliato della fine del quattrocento.

Il passare da un luogo all'altro, sia pure con automobili militari, era reso difficilissimo dall'ingombro delle strade per la ritirata dell'esercito, Già qualche giorno prima questo Sopraintendente accompagnato, anzi guidato, dal capitano Ojetti, si era spinto nei dintorni di Pordenone, ad Aviano, dove aveva ritirata la bellissima croce di Giacomo de Grandis del 1548 e sino a Maniago, anche nell'intento di porgere aiuto al trasporto delle notevoli raccolte d'arte dei signori Galvani di Pordenone, dei conti Panciera di Zoppola e dei conti Attinis; ma da per tutto gli abitanti erano partiti, o stavano per partire, le case erano chiuse, era difficile aver esatte indicazioni. Si avrebbe voluto prendere in consegna anche il trittico di Castel Roganzuol, ritenuto di Tiziano, per quanto ridipinto e rovinato, e il polittico di S. Giovanni Battista della scuola del Cima a San Fior; anzi questo era già stato fatto staccare; ma a chi vi andò il giorno dopo, con l'autocarro militare, non fu possibile trovar le chiavi della chiesa di Castel Roganzuol; nè vi fu modo di aprirla e il polittico del Cima era scomparso, probabilmente portato in qualche nascondiglio dagli stessi fabbricieri, gelosi di vederlo partire; nè fu possibile, in tanto trambusto e urgendo ben maggiori preoccupazioni all'autorità militare del luogo, farne ricerca e ottenerne la consegna.



Prato Carnico.
Grande altare a sportelli di scuola tedesca del cinquecento.

Molto proficua, potendo essi agire più liberamente e con procedimenti militari, e sostare anche in luoghi ormai dominati dall'azione guerresca, riuscì

l'attività instancabile del tenente Giorgio Nicodemi e di don Celso Costantini, che col loro autocarro militare si spinsero, fra Tagliamento e Piave, dovunque questa Sopraintendenza indicò loro oggetti di pregio, costretti spesso a raccogliere anche più di quello che si avrebbe voluto, nel desiderio, di quanti dovevano allora fuggire davanti all'invasione nemica, di porre in salvo quel che avevano di più caro e stimavano di qualche valore.

Se fu loro possibile portarci a Padova la pregevole pala di Paris Bordone di Valdobbiadene, insieme coi preziosi bronzi del Fontana, che ornavano il tabernacolo di quella chiesa, notevoli dipinti del settecento di Vidor; dovettero pur troppo rinunciare alla grande tavola del Pordenone di Moriago, tanto lodata da Antonio Canova, dipinto di molta importanza per quanto mal ridotto anche da un recente incendio, perchè le sue dimensioni sorpassavano quelle dell'autocarro. Speriamo non lo abbiano distrutto i nostri cannoni tuonando dal Montello, proprio di rimpetto, di là del Piave. Sono le tristissime necessità della guerra, che ci fanno purtroppo temere di non veder più neppure gli affreschi mirabili di Tommaso da Modena e del Pordenone nella chiesetta del Castello di San Salvatore di Collalto, dominante le rive del nostro fiume di là dal ponte della Priula; benchè il Comando Supremo abbia per tempo, dietro iniziativa del comm. Ojetti, segnalato ai comandi delle armate e agli aviatori le località monumentali importanti delle terre invase che più delle altre meritavano di essere risparmiate.



Abbazia di Moggio.
Pastorale veneziano.

Mi rimetto all'indice in appendice per quel che riguarda le opere poste in salvo dal Nicodemi dalle chiese della pianura più prossima al mare, fra Concordia e S. Donà di Piave. Con l'aiuto della R. Marina la Sopraintendenza dei monumenti di Venezia faceva ritirare da Caorle la famosa pala d'argento ed altri oggetti del Duomo.

Sgombero della Provincia di Belluno.

Degna di speciale encomio da parte del Ministero della Pubblica Istruzione e del Direttore generale per le Belle Arti è stata l'opera veramente coraggiosa del prof. Andrea Moschetti in Cadore e a Belluno dal 3 al 7 novembre: egli ardì addentrarsi, con pochissimi aiuti, fra quelle valli montane, per strade su cui rombava la ritirata di tutta la nostra quarta armata e quanti della popolazione lo potevano si mettevano in salvo, mentre, senza che se ne avesse esatte notizie, il nemico penetrava da tutte le parti. Il Moschetti giunse fino a Lorenzago per mettere in salvo quel fulgente tesoro di damaschi veneziani del cinquecento, fra i più belli e ricchi che ci rimangono; si spinse al di là del Passo della Mauria, sino a Forni di Sopra, in Carnia, a togliere la pala del Bellunello, e dall'altra parte giunse sino a Valle e a Venas, e prese in consegna a Pieve di Cadore quanto vi era di importante, non solo di oggetti

d'arte, ma di documenti e di cimeli patriottici. Egli era ancora il 6 novembre a Belluno; e, quando la città era già si può dire abbandonata, riusciva a far trasportare, a mezzo degli autocarri mandatigli dal Comando Supremo, insieme con tanti altri oggetti d'arte delle chiese, le casse contenenti gli oggetti preziosi del Museo. Va segnalato in tale occasione anche il vivissimo interessamento per i nostri tesori artistici del conte Cioia, allora Prefetto a Belluno, che, pur essendo costretto a partire, fra tante cure ed angustie, aiutò personalmente il prof. Moschetti a raccogliere e a caricare gli oggetti del Museo.

Da Feltre e dal suo circondario, non permettendo più l'Autorità militare che vi si rimanesse, ben poco si potè mettere in salvo; mentre questa So-



Roma, Piazza Venezia — Scarico di capolavori al Palazzo Venezia.

praintendenza aveva mostrato vivissimo desiderio di poter avere almeno alcuni quadri della raccolta Dei nel palazzo vescovile e le pale del Morto da Feltre di Villabruna e di San Gregorio nelle Alpi.

Sgombero delle altre Provincie.

Venezia, che il nemico stringeva con tanta ostinazione nelle sue stesse Lagune e assaliva furiosamente, esaltato dalla immensa preda; tanto che, sicura ormai la nostra resistenza sul Grappa e sul Piave, per tutto novembre e dicembre, il pericolo perdurava per essa angustioso, non era certo più adatta ad essere il centro dei nostri lavori. Bastava che pensasse a sè stessa, date le difficoltà delle comunicazioni; specialmente perchè, essendo lo sgombero generale, solo con ostinate insistenze era possibile ottenere qualche carro dalle Ferrovie dello Stato. Tuttavia, già il giorno 6 partirono per Roma i vagoni col Tesoro di S. Marco e con parte del Museo Correr e nei giorni successivi altri se ne caricarono, grazie specialmente all'attività continua dell'Ispettore delle Gallerie, conte Giuseppe Soranzo e dei nostri infaticabili custodi.

Grande era l'ammasso degli oggetti d'arte raccolti e depositati nei locali meglio protetti del Palazzo Pesaro, gentilmente concessi dal Municipio di Venezia già all'inizio delle ostilità. In quei giorni la Direzione del R. Arsenale ne ritirava le casse della famosa raccolta d'armi antiche, che sino allora vi erano state depositate in nostra custodia. Per lo sgombero generale del palazzo si dovette ricorrere a due barconi messi a nostra disposizione dal Battaglione Lagunari perchè, con lunghissimo viaggio, risalissero il Po sino a Cremona. Il Municipio di Venezia, oltre che le raccolte artistiche del Museo Corrèr, ci aveva affidati i quadri più importanti della Galleria Internazionale d'arte moderna; mentre molti pittori insigni di Venezia ci facevano premura perchè mettessimo in salvo le loro opere più rare; e i privati si rivolgevano pure a



Roma, Castel Sant'Angelo — Scarico di capolavori.

noi perchè non dimenticassimo i loro tesori artistici, specialmente quelli che dalla Sopraintendenza erano già stati notificati come di importante interesse; tanto più che sino dalle prime spedizioni del 1915 avevamo preso in consegna, data l'importanza mondiale del capolavoro, il Giorgione del principe Giovanelli con qualche altro dipinto di quella Galleria.

A Padova invece, da che vi risiedeva il Segretario generale per gli affari civili, che a mezzo del Capitano comm. Ojetti ci forniva ogni aiuto, era più opportuno accentrare le opere che si andavano ritirando e dirigere quindi di lì il lavoro. Ivi specialmente ebbe ad esplicare l'opera sua preziosissima in quei giorni il comm. Arduino Colasanti, commissario speciale del Ministero della Pubblica Istruzione, che ottenne e curò la consegna dei bronzi dell'altare di Donatello al Santo col Tesoro dei reliquiari famosi, e quello pure preziosissimo del Duomo; mentre dalle altre chiese si andavano raccogliendo i capolavori più importanti, pei quali già nell'inverno del 1917 si erano presi accordi col Vescovo di Padova, a cominciare dalla grande pala di Paolo Veronese a S. Giustina.

Oltre agli oggetti raccolti nelle chiese di là dal Piave, il tenente Nicodemi ne portava a Padova da Pederobba, da Asolo, da Possagno; e da quest'ultima



Villabruna (Feltre) — Pala del Morto da Feltre.

portate a Padova; dove, nei locali a terreno del Museo civico, gentilmente concessi, si raccoglieva tutto quanto doveva essere prontamente spedito lontano.

A Vicenza il Direttore prof. Luigi Ongaro compiva, con la abituale premura e diligenza, il trasporto delle ultime opere rimaste di quella Pinacoteca e tutto quello che, come già si disse, vi si era venuti depositando dalla prima offensiva del 1916, perchè fosse pronto a lasciare Vicenza al primo allarme.

A Verona il Sopraintendente per la Lombardia, comm. Modigliani, ci dava in quei difficili momenti un ben prezioso aiuto; non solo facendo imballare i dipinti che sino allora erano stati tutelati in luoghi sicuri dell'episcopio e di S. Giorgio in Braida, fra i quali la grande pala di Paolo Veronese; ma completando in modo definitivo, insieme col benemerito Ispettore F. N. Vignola in quella città e in tutta la Provincia la raccolta delle opere d'arte di merito e curandone il trasporto; e ci mandava di tutto minuta relazione, nel modo più lusin-



Pisa — Il lento traino dell'Assunta verso Palazzo Reale.



Pisa — L'Assunta trascinata su rulli dentro Palazzo Reale.

ghiero per noi, che gliene saremo sempre grati. Per Mantova il Ministero incaricava direttamente il dott. Giuseppe Gerola, Sopraintendente dei monumenti della Romagna.

Depositi a Roma e a Pisa.

Poichè anche a Roma, dove contemporaneamente dirigeva le sue spedizioni la Sopraintendenza di Lombardia, già soverchianti erano i depositi nelle sale a terreno di Palazzo Venezia e nella rampa coperta di Castel Sant'Angelo, si scelse, per consiglio del Direttore generale Corrado Ricci, Pisa come nuova località di ricovero e molto opportunamente dato sopratutto il vivissimo interessamento e la saggezza dei provvedimenti e la continua assistenza a tutte le operazioni di scarico e di trasporto di quel Sopraintendente per i monumenti dott. Peleo Bacci che insieme col Sopraintendente Poggi a Firenze dobbiamo ricordare e ringraziare fra i più benemeriti che, per un alto sentimento di ospitalità verso i nostri derelitti capolavori, si assunsero responsabilità e fatiche non minori delle nostre e pur continuamente le sopportano. A Pisa si trasferirono tutti i grandi rulli con pitture del Palazzo Ducale e dipinti d'ogni provenienza, e da parte della Sopraintendenza dei monumenti anche alcuni capolavori di statuaria: opere che avevano lasciato Venezia ai primi di novembre per risalire nei barconi il Po sino a Cremona. E poichè nel trasport

per ferrovia del cavallo del Colleoni, eseguito da Venezia dal comm. Colasanti, si era avuta occasione di conferire coi dirigenti della Divisione dei veicoli delle Ferrovie dello Stato a Milano, per studiare il tipo di carri ferroviari che meglio si prestasse al trasporto di opere colossali, e, per l'interessamento dell'ing. Edoardo Pedrazzini, si era venuti a conoscere la sagoma di speciali carri ferroviari col piano di carico bassissimo e quasi prossimo alle rotaie, si studiò e si eseguì il trasporto da Cremona a Pisa, con la diretta assistenza dello stesso ing. Pedrazzini e l'opera intelligente del nostro custode Angelo Pagan, anche della colossale cassa dell'Assunta; per dar anche ad essa, contro ogni possibile, per quanto pur lontana e insospettabile minaccia nemica, un rifugio definitivo al di là degli Apennini.

Quasi a prova di quel viaggio importantissimo, si esperimentò in antecedenza lo stesso carro speciale per trasferire da Treviso oltre Apennino la grandissima pala su tavola di Frate Pensabene e del Savoldo dell'altar maggiore di S. Niccolò, già tolta nel 1916 dalla sua colossale cornice marmorea e chiusa in una cassa simile a quella dell'Assunta e di dimensioni di poco minori.

Passarono, con la stessa spedizione, da Treviso a Pisa anche i grandi affreschi staccati di Tommaso da Modena con la pia leggenda di sant'Orsola, che sono fra le opere più belle possedute dal Museo di Treviso e di tanta importanza per la nostra pittura trecentesca.

Ultimi lavori a Venezia e in Provincia di Treviso.

Come già a Firenze, anche a Pisa si ricorse con esito felicissimo alla speciale ospitalità di quell'arcivescovo, Card. Maffi, per depositare le molte casse contenenti i reliquiari, le croci, i vasi sacri, i paramenti: opere di oreficeria quattrocentesche e velluti e damaschi di insuperabile bellezza policroma e di inestimabile valore, che, dopo molti contrasti, questa Sopraintendenza riuscì a raccogliere da tutte le chiese di Venezia, facendosi con grande utilità aiutare dal dott. Giulio Lorenzetti del Museo Correr, dotto e fine conoscitore dei più riposti tesori dell'arte veneziana.

Benchè il nostro compito si potesse dichiararare finito, per quel che riguarda le opere di grande pregio, sia a Venezia che nelle altre provincie; pure, abbiamo dovuto, sino a qualche mese fà, andar spigolando qualche opera notevole ancora rimasta, specialmente nelle chiese del Trevisano, e tanto più in quelle che apparivano maggiormente esposte al tiro nemico; sapendo per prova ormai, come le esagerate lodi dei nostri vecchi scrittori, ad esempio del Federici e del Crico e l'infatuazione delle attribuzioni locali per opere pur di scarso pregio, rivivrebbero a nostra vergogna per quelle che andassero distrutte, quando vi sarebbe stata possibilità di salvarle.

Altro compito pietoso ci è ora riservato, specialmente dopo l'ultimo infruttuoso tentativo nemico di spingersi più oltre sulle nostre terre, quello cioè di non trascurare le vecchie chiese colpite e danneggiate dai bombardamenti nemici, nei villaggi che circondano il Montello e si nascondono fra i verdi campi della pianura, se in esse vi è pure qualche altare di bell'intaglio, qualche discreta pittura antica, che domani verrebbe malamente sostituita con vili riproduzioni commerciali. Non si tratta più di trasportare tali opere molto lontano; ma di aiutare gli stessi parrocchiani a mettere al sicuro nelle città vicine l'ar-

redamento delle loro chiese, provocando speciali aiuti dal tanto benemerito Segretariato generale per gli affari civili, ricorrendo alla paterna sollecitudine del comm. D'Adamo, nei casi di qualche importanza. In tale opera, che spetta non meno a questa Sopraintendenza, che a quella dei Monumenti, ci è venuto a porgere aiuto ancora una volta l'Ispettore della Sopraintendenza dei monumenti a Mantova dott. Guglielmo Pacchioni, tenente commissario della Croce Rossa, messo a disposizione di questa Sopraintendenza.

Vantaggi indiretti dei provvedimenti e conclusione.

Abbiamo così passata in rassegna l'opera nostra, dovuta tante volte sospendere e ricominciare sotto lo stimolo della necessità; opera penosissima, dati i grandi pericoli ai quali venivano esposti gloriosi capolavori, che mai altrimenti si sarebbe osato rimuovere dai loro altari o dalle gallerie o dai musei, dove ogni nostra cura era rivolta a difenderli dal caldo e dal freddo, dai tarli e dalla polvere, come cose preziose e delicatissime.

Alla barbarie nemica, che apertamente insidiava, a guisa di ricatto, i nostri tesori artistici e che pur troppo, come per il soffitto del Tiepolo agli Scalzi e per quello del Piazzetta a San Zanipolo, giunse qualche volta a distruggerli e a colpirli, dovrà volgersi la maledizione per gli eventuali danni che avessero potuto succedere nell'impresa difficile del porli a salvo; benchè le cure usate e la diligente custodia che or li tutela, ci permetta di garantire che tutto tornerà intatto al suo posto quando la pace vittoriosa si stenderà sulle terre martoriate da tanto flagello. Pure, da tanta disavventura è derivata anche una qualche utilità per la migliore conservazione del nostro patrimonio artistico; perchè l'esame da vicino di tante opere, che, specialmente nelle chiese e su gli alti soffitti dei nostri pubblici palazzi, mal si potevano vedere, ci ha svelato un'infinità di danni e di pericoli, che diventerebbero maggiori e irreparabili se non vi si ponesse rimedio, come certo si farà, prima di riporli al loro posto.

Dalla necessità di percorrere rapidamente, con nuovi mezzi a nostra disposizione, tutta la regione e di prendere direttamente in consegna i singoli oggetti d'arte, molto si è avvantaggiata anche l'opera di catalogazione degli oggetti stessi, che, per molte ragioni, era andata sinora tanto a rilento. Non è a dire che anche per questa parte non si fosse già fatto parecchio; infatti questa Sopraintendenza possiede un gran cumulo di schede di oggetti d'arte che per la provincia di Venezia giungono a 2140; ma a un numero molto inferiore e certo inadeguato per tutte le altre. Inoltre, l'elenco delle pratiche svolte dall'Accademia di Belle Arti e dall'Ufficio regionale per i monumenti, sin dalla loro fondazione, riferentesi ad opere d'arte delle chiese e tutto l'archivio della Sopraintendenza per gli oggetti d'arte ci forniscono ricordo ben si può dire di tutto quello che abbia interesse artistico nel Veneto; e ci hanno messi in grado di tener presente e di segnalare le opere veramente importanti alle quali, in caso di pericolo, bisognava provvedere. Ma tutto ciò è ben lontano da un indice sistematico, comune per comune e chiesa per chiesa, che non ricordi solo gli oggetti importantissimi, ma quelli che hanno qualche valore artistico, e specialmente quelli che, come argenterie sacre, e parati e merletti, e mobili antichi, sono sottratti alla vista del pubblico nelle sacrestie e nei depositi e spesso ignorati.

Nè basta conoscere l'esistenza degli oggetti; ma è necessaria una continua vigilanza sopra di essi. Ce ne ha dato prova luminosa il fatto della preziosissima pisside d'avorio del VI secolo, dell'abbazia di Moggio, che, all'atto della consegna, nel gennaio del 1917, risultò a questo Sopraintendente e al comm. Ojetti, che lo accompagnava, sostituita con un'abile imitazione in gesso, donde minute indagini e un processo che doveva svolgersi davanti al Tribunale di Tolmezzo.

Dalle discussioni e trattative con le autorità ecclesiastiche e comunali, molto spesso ignare ancora di ogni disposizione delle vigenti leggi e dei regolamenti circa gli oggetti d'arte, è venuta ad imporsi più e meglio la tutela da parte dello Stato sul patrimonio artistico nazionale; e quando gli oggetti, a guerra finita, saranno restituiti e rimessi con ogni cura del caso al loro posto, anche ogni diffidenza verso le autorità governative e il loro disinteressato intervento cadrà completamente. Giova sperare che il Governo voglia sin d'ora assicurarci i mezzi per tutto il lavoro di restituzione di tanti capolavori, che riuscirà non meno ingente e difficile di quello compiuto, in modo che da tanta avversità nasca un nuovo e migliore ordine.

La vittoria, oltre che la restituzione delle nuovissime obbrobriose prede, dovrà ottenerci anche quella delle belle pitture tolte con sopruso a Venezia nel 1816 e nel 1838, e ancora esposte a Vienna nella Galleria Imperiale e in quella dell'Accademia; esse sono nostre per imprescrittibile diritto di proprietà nazionale; nè mancano colà capolavori gloriosi di nostra arte, da pretendere a risarcimento dei danni artistici, che volontariamente e barbaramente il nemico ci ha inflitti.

Settembre 1918.

GINO FOGOLARI.



Venezia, Salute — Tiziano.
San Giovanni.
Soffitto sotto la cupola.

ELENCO DI OPERE D'ARTE DEL VENETO SOTTRATTE AI PERICOLI DI GUERRA.

PROVINCIA DI VENEZIA.

Caorle.

Duomo:

- Pala d'argento dell'altar maggiore, detta « Pala d'oro » (sec. X e XIV).
- Ostensorio del sec. XIV.
- Vari altri oggetti d'oreficeria in oro e in argento di varie epoche.
- Alcuni parati sacri (Ricevuta Sopraintendenza Mon., Nov. 1917) (1).

Concordia.

Chiesa Cattedrale:

- « Miracolo delle ossa dei Martiri sepolti a Concordia », dipinto del Padovanino.
- « L'Annunciazione », del Lazzarini.
- Croce astile settecentesca.
- Candelabri e tabelle (9 pezzi) (Ricevuta Nicodemi, 3 Nov. 1917).

Corbolone.

Chiesa parrocchiale:

- Quadro con i Ss. Sebastiano, Marco e Rocco, attr. al Tiziano
- Quadro su tavola con il Cristo in gloria tra angioli, sec. XVI (Ricevuta Nicodemi, 3 Nov. 1917).

Summaga.

Chiesa di S. Maria Assunta:

- Ritratto di Clemente XIII e del nipote cardinale.
- Pianeta ed accessori in seta verde trapuntata d'oro con le armi di papa Rezzonico.
- Una pergamena con l'atto di creazione della confraternita del Crocefisso (Ricevuta Costantini, 3 Nov. 1917).

(1) Notiamo, a piedi dell'elenco di ciascun paese, da chi vennero ritirati gli oggetti. Quando non vi è che la sola data s'intendono ritirati direttamente da questa Soprintendenza.

PROVINCIA DI VICENZA.

Cismon.

Chiesa parrocchiale:

- La Vergine col Bambino in gloria con angioli, in basso un Santo e una Santa. Dipinto ad olio su tela di Gerolamo da Ponte. - Altare maggiore (Aprile 1917).

Primolano.

Chiesa parrocchiale:

- Madonna in trono con due Angioli musicanti, ai lati S. Bartolomeo e Giov. Battista, firmata: Francesco e Bartolomeo Nasocchio. Su tavola. - Altar maggiore (Aprile 1917).

Foza.

Chiesa parrocchiale:

- Pale del Nasocchio e del Da Ponte (Maggio 1917).

Enego.

Chiesa parrocchiale:

- S. Giustina in alto e più sotto i Santi Antonio abate e Rocco. Jacopo da Ponte o sua scuola. - Altare dell'[illegible] laterale sinistra (Aprile 1917).

PROVINCIA DI TREVISO.

Motta di Livenza.

Duomo:

- Grande tela rappr. « La Vergine e Santi » firmata *I. B. C.*, sec. XVIII. Buono stato di conservazione.
- Parato in terzo (pianeta e due tunicelle) senza accessori, con ricami a [illegible] portato su velluto rosso, sec. XVI.

Chiesa di S. Maria dei Miracoli:

- Grande tavola rappr. la Natività, [illegible] di Cima da Conegliano (Altare di S. Giuseppe).

Convento di S. Maria dei Miracoli:

- Tavola con la « Crocefissione », maniera greco-bizantina del sec. XV.
- Tela con la Vergine e il Bambino, Scuola Veneta (Nicodemi).

Conegliano.

Chiesa arcipretale:

- Tavola rappr. la Vergine in trono col Bambino, sei Santi e due Angioli musicanti, di Cima da Conegliano (4 Aprile 1915).

Susegana.

Chiesa di S. M. Elisabetta:

- Tavola con la Vergine e il Bambino in trono fra i Santi Pietro, Caterina, Daniele, Giov. Battista e un Angelo musicante, firmata da G. Antonio da Pordenone (14 Aprile 1915).

Valdobbiadene.

Chiesa parrocchiale:

- Tela rappr. la Vergine con i Santi Sebastiano e Rocco, di Paris Bordone.
- Tela rappr. Gesù tra i Dottori, attr. al Palma giovane.
- S. Antonio Er., S. Girolamo e S. Giov. Battista.
- Croce astile d'argento con ornati di figure e simboli, sec. XIV e sec. XVI.
- Ritratto del Beato Barbarigo. Pastello di Rosalba Carriera.
- Bronzi di maniera sansoviniana, attr. al Fontana:
  - *a*) I quattro Evangelisti (statuette);
  - *b*) I quattro Padri della chiesa (rilievi),
  - *c*) Sacrificio di Abramo (rilievo);
  - *d*) Sei Angioletti con i simboli della Passione;
  - *e*) La Fede e la Carità (statuette).
- Grande ostensorio d'argento e tre tabelle pure d'argento, sec. XVIII.

Proprietà sig. Giulio Cometto:

- Due rami con vedute di Possagno, incise dal Nani (Nicodemi).

Vidor.

Chiesa parrocchiale:

- Grande tela rappr. l'incontro di Benedetto XI con Luigi di Francia. In alto la Vergine in gloria. Firmata Francesco Zugno e datata 1747.
- Grande tela rappr. la Madonna del Rosario, con S. Domenico e S. Caterina, attr. al Piazzetta.
- Leggio in legno scolpito a putti, del Brustolon.
- Tre tabelle, sec. XVIII (Nicodemi).

Vittorio Veneto – Ceneda.

Cattedrale:

- Madonna col Bambino in trono e i Santi Sebastiano e Antonio. Pala a tempera di Jacopo da Valenza.
- Croce capitolare in argento dorato, lavorata a cesello. Raffigura il Crocefisso coi quattro Evangelisti ed emblemi cesellati. Iscrizione (3 Nov. 1917).

Vittorio Veneto – Serravalle.

Duomo:

- La Vergine con i Ss. Pietro e Andrea, grande pala dell'altar maggiore di Tiziano.
- L'Annunciazione, S. Agata e S. Andrea, portelle d'organo di Francesco da Milano.
- Pala firmata di Clemente Doglioni, terzo altare a sinistra (3 Nov. 1917).

Chiesa di S. Giovanni.

- Madonna e Santi, di Jacopo da Valenza (3 Nov. 1917).

Istituti Pii riuniti. — Chiesa dell'Ospedale:

- Altare in legno scolpito e dorato con tempera, rappr. Madonna col Bambino e Santi Gerolamo, Lucia, Agata ed Angioli, ornato di cimiera in legno dorato e scolpito rappr. la Morte di Maria con gli Apostoli. Opera di Francesco da Milano.
- Plastica di Jacopo Sansovino fissa su tavola: Madonna.
- Cinque frammenti a tempera: due con cornice di legno dorato e scolpito, secolo XV.
- Patera di legno scolpito e dorato, con l'impresa di tre scudisci della Scuola dei Battuti, 1519 e lettere B. L. F. B. (Novembre 1917).

PROVINCIA DI BELLUNO.

Belluno.

Museo:

- Una cassa contenente i dipinti di maggior pregio: le due Madonne del Montagna, il ritratto di Carlo I d'Inghilterra, del

Tinelli, il ritratto di giovane nobil uomo del Longhi, l'affresco staccato del Ricci, ecc.

- Due cassette coi bronzi più preziosi (statuette e placchette, medaglie e sigilli).
- Una cassa con la raccolta numismatica.

Duomo:

- Due statue lombardesche raffiguranti un santo vescovo e S. Giorgio.

S. Stefano:

- Madonna in trono e due statue.
- Due candelabri scolpiti attr. al Brustolon.
- Crocefisso scolpito e colorato attr. al Brustolon.
- Pianeta bianca ricamata in oro e seta con stola, manipolo, ecc. Sec. XVIII (Moschetti, Novembre 1917).

Feltre.

Chiesa dell'Ospedale:

- Pala del Tintoretto.

Municipio:

- Due grandi tele con ritratti di Podestà veneziani, una attribuita a Pietro Marescalco (Trasportate dal Municipio di Feltre a Firenze, Novembre 1917).

Proprietà famiglia Tonelli:

- Casse (N. 2) contenenti dipinti vari di proprietà della famiglia (Moschetti, Novembre 1917).

Pieve di Cadore.

Chiesa parrocchiale:

- Pace di lamina d'oro a sbalzo.
- « Cristo sul Sarcofago » dipinto attr. al Palma vecchio.
- « La Pietà », dipinto attribuito al Palma giovane.
- « La Vergine allattante e Santi » attr. al Tiziano.

Tesoro:

- Piviale di velluto rosso con figure in rilievo di stoffa.

Museo:

- Diploma di nobiltà del Tiziano.
- Cornice con autografi del Tiziano e dell'Aretino.
- Medaglia d'oro per il monumento di Tiziano ai Frari
- Sciabola di P. F. Calvi.
- Documenti di P. F. Calvi e altri della difesa cadorina del 48.
- Resti del vestito di P. F. Calvi (entro una scatola).
- Libro di Preghiere di P. F. [illegible] schetti, Novembre 1917).

Pozzale di Cadore.

Chiesa:

- Polittico firmato e datato 1518, opera di Vittore Carpaccio rappr. La Madonna del Parto con quattro Santi.
- Croce astile d'argento con la figu[illegible] Cristo e della Vergine e altre rappresentazioni.
- Altra croce astile simile alla precedente ma più piccola (Moschetti, Novembre 1917).

Valle di Cadore.

Chiesa arcipretale di S. Martino:

- Pianeta di velluto rosso con storie, ricamata: manifattura inglese quattrocentesca (Moschetti, Novembre 1917).

Venas del Cadore.

Chiesa parrocchiale:

- Piccola pala d'altare della bottega di Tiziano rappresentante la Vergine col Bambino, su tela.
- La bandiera veneta di Venas (Moschetti, Novembre 1917).

Lorenzago.

- Paramento di broccato giallo con fiori e trofei guerreschi (5 pezzi).
- Altri paramenti in terzo di damasco rosso a lamina d'argento dorato e fiori a grosso rilievo, fine del sec. XVI [illegible] pezzi compreso il velo).
- Piviale e stola: broccato rosso con [illegible] di sopra rizzo d'oro (pezzi N. 2).
- Busta da calice raso rosso a fogliami [illegible] argento.
- Velo da calice seta rossa con monogramma di Cristo in perle e pietre preziose.
- Paramento da messa in samis d'oro con fiori di velluto a rilievo (5 pezzi).
- Altro paramento da mess[illegible] (5 pezzi).

- Pianeta di velluto rosso con liste di broccato d'oro del 1570.
- Pianeta e manopole di velluto rosso.
- Paramento da messa con cuscini ed ombrella di samis d'oro a ricchi fiorami.

(Rimasero a Lorenzago i cuscini assai sdruciti).

- Calice d'argento datato 1685 (rotto in due pezzi).
- Croce astile d'argento con Crocifisso, Vergine e altre figure. Secolo XVII.
- Croce astile con piede emisferico a quattro prore di nave.
- Paramento di seta rossa a fiorami (pezzi 5).
- Altro paramento (5 pezzi).
- Crocifisso d'argento (sec. XVII).
- Quadripodi per bracieri in ferro battuto, sec. XV.
- Baldacchino di samis d'oro.
- Ombrella, idem.
- Volumi e fascicoli dell'archivio (N. 9).
- Pergamene (5 mazzi) (Moschetti, Novembre 1917).

PROVINCIA DI UDINE.

Udine.

Galleria d'arte antica e Galleria moderna Marangoni del Municipio di Udine:

- Rulli N. 7 e N. 14 casse contenenti l'intera raccolta di pitture friulane del quattro e del cinquecento, di Gerolamo da Udine, di Giovanni Martini, del Pellegrino da S. Daniele e tutte le altre, fra le quali il « Concilium in arena » del Tiepolo. Tutta intera la raccolta dei quadri moderni (Aprile-Maggio 1917).

Cividale.

Museo archeologico:

- Casse N. 15, contenenti gli avori, le miniature, le oreficerie longobarde ecc.
- Casse N. 18, contenenti oggetti archeologici.

(Spedizioni eseguite per conto della R. Soprintendenza per gli scavi e musei archeologici nel febbraio 1917).

Basilica:

- Pala d'argento dell'altar maggiore donata dal Patriarca Pellegrino II, fine del sec. XII, rappresentante la Vergine, due angeli, il Patriarca Pellegrino e altre figure di apostoli e santi.
- Grande croce astile dell'altar maggiore in lamina sbalzata d'argento (sec. XII e XIII) rappresentante la Crocifissione, S. Giovanni, le Marie e due angeli piangenti e al rovescio i quattro Evangelisti.
- Reliquiario di S. Donato, grande busto di argento ornato di smalti del 1374.
- Una coperta di evangelario in lamiera di argento sbalzato con figurazioni di Cristo benedicente.
- Coperta di evangelari come sopra con Vergine in trono.
- Messale per la cerimonia della Epifania con coperta d'argento sbalzato raffigurante la Crocifissione.
- Mitra vescovile del sec. XIII con ricami su liste d'oro (mancante la lista mediana posteriore).
- Grande piatto e secchiello turchesco ad agemina e niello in argento.
- Reliquiario con croce in forma di cassettina e largo piedistallo a calice ornato a fogliami.
- Croce processionale in lamina d'argento raffigurante la Crocifissione sul davanti e sul rovescio la Madonna.
- Pisside in lamina d'argento sbalzato (sec. XVI).
- Piccolo calice con patena, a due anse ricurve, rami, con due elegantissime figure simboliche (sec. XVI?).
- Reliquiario in lamine d'argento sbalzato, figurazione di santi entro nicchie, incrostazioni di pietre, smalti ecc.
- Reliquiario simile, più piccolo, in una delle facce una rozzissima rappresentazione del presepio, sec. X-XI.
- Cinque arazzi, frammenti decorativi con soggetti di genere e figura femminile del secolo XVI.
- Sei arazzi costituenti un fregio con soggetti pastorali e di caccia, seç. XVI (Marzo 1917).

Chiesa di S. Francesco:

- Una vetrata dipinta con rappresentazioni di Cristo in gloria benedicente del secolo XIV, in basso con la Vergine assunta (Marzo 1917).

Chiesa dell'Ospedale:

- Trittico di Pellegrino da San Daniele.



Quinto di Valpantena (Verona). — Samaritana al pozzo di Gerolamo dai Libri.



Padova Monumento Gattamelata (particolare).

Chiesa di S. Pietro dei Volti:

- Velo ricamato della beata Benvenuta Boiani (seconda metà del sec. XIII).

Chiesa di S. Silvestro:

- Un quadretto con Madonna bizantina di argento sbalzato.
- Un calice d'argento del sec. XVIII, con iscrizioni.

Chiesa di S. Maria dei Battuti:

- Croce astile in lamine d'argento del secolo XVI. Sul recto: il Crocifisso e nei lobi dei bracci quattro figure simboliche a tutto rilievo. Sul rovescio la Trinità e quattro figure simboliche. Bellissimi i quattro genietti che ornano la base.

Chiesa dei Ss. Pietro e Biagio:

- Statuetta di argento rappr. S. Biagio in abiti vescovili, bellissima oreficeria veneziana della seconda metà del sec. XV (Marzo 1917).

Chiesa di S. Giov. Xenodocchio:

- Quattro dipinti su tela rappresentanti i quattro dottori della chiesa, costituenti il contorno di un tondo nel soffitto della chiesa, attribuito a Palma giovane.
- Tondo su tela rappr. S. Giovanni Evangelista, facente parte dello stesso soffitto.
- Due pale laterali d'altare rappresentanti l'una S. Rocco (detto ritratto di Paolo Veronese) e l'altra Madonna col Bambino e angeli, attr. a Paolo Veronese (Marzo 1917).

Chiusaforte.

Chiesa parrocchiale:

- Croce processionale in argento (Maggio 1917).

Moggio Udinese.

Chiesa abbaziale:

- Pastorale abaziale d'argento (Aprile 1917).

Pontebba.

Chiesa parrocchiale:

- Un grande altare in legno scolpito, dipinto e dorato, rappr. la « Incoronazione di Maria » con sportelli laterali e predelle, con pinnacoli e statuette alcuni dei quali subirono qualche danno nel trasporto (Aprile 1917).

Venzone.

Duomo:

- Reliquiario d'argento dorato coi santi protettori della Pieve, in tutto tondo con nicchie archiacute [illegible].
- Gran calice d'argento dorato col nodo ornato di figure.
- Navicella per l'incenso, rappr. una barca a vela, in ottone argentato, con cinque figurine.
- Bottone da piviale a forma di scudo, d'argento dorato con « l'Annunciazione ecc. » del sec. XV. Porta iscrizione.
- Cofanetto in vetro e metallo, sec. [illegible]
- Cofanetto in legno, lavorato a [illegible] stile gotico nella sua più bella forma (arte orientale moresca) con sigla [illegible] conserva le dorature dell'epoca. È di forma quadrilatera, rettangolare ed il coperchio è di forma prismatica.
- Altro cofanetto in legno a traforo, dorato, di stile bizantino a intrecciature di vimini.
- Cofanetto in avorio con cinque legature in metallo e tre laterali con pitture e serratura del sec. XIV.
- Due scatole in legno con pitture che ricordano l'arte decorativa del Carpaccio (a una di queste manca il coperchio), opera quattrocentesca.
- Tessuto in seta, ricamato in oro, argento e seta su fondo rosso. Il ricamo rappr. S. Paolo, opera quattrocentesca
- Mitra detta del Patriarca Bertrando a ricamo d'oro, opera della fine del trecento.
- Copertina a fermaglio in argento del diurno del S. Bertrando.
- Due stemmi in smalto, sec. XIV, prima metà.
- Ostensorio ambrosiano in argento a sbalzo e cesello, di bella fattura, opera del [illegible]
- Croce processionale d'argento con belle figurine in getto.
- Croce processionale piccola, d'argento d'ambo le facce, [illegible] in tutto tondo e di bassorilievi. Porta inciso « Bernardo di Marchio Sesto [illegible] »
- Croce processionale d'argento, [illegible] d'ambo le facce di statuine e busti di santi titolari, di tutto tondo e bassorilievi, e il piedistallo [illegible] con immagini, sbalzato a cesello, [illegible] distinta del sec. XV
- Croce in rame di recente argentata, opera quattrocentesca.

- Due croci di rame.
- Due ampolline d'argento con iscrizioni: dono del Beato Bertrando, del sec. XIV.
- Reliquiario a forma di guglia, d'argento dorato con sopra la statuina di S. Andrea Apostolo (Aprile-Maggio 1917).

Gemona.

Comune (Archivio):

- Casse n. 3 contenenti documenti dell'archivio di detto Comune dei secoli XIV, XV, XVI e XVII.

Duomo:

- Grande ostensorio d'argento dorato di forma piramidale con guglie, tabernacoletti, statuine, smalti, ecc. Lavoro di Nicolò di Lionello, orefice di Udine (Epoca: 1434-35).
- Croce astile d'argento con base di rame dorato. Anteriormente: il Crocifisso e, nelle estremità, la Vergine addolorata.
- S. Giov. e due angeli, sulla facciata opposta il Redentore e i simboli degli evangelisti.
- Pace d'argento, in parte dorata, rappr. la « Incoronazione », ornatini di filagrana a smalti nel baldacchino del trono.
- Reliquiario con coppa di cristallo e ornati di filagrana e smalti, tanto nel fusto, quanto nel coperchio, il piede a sbalzi a cesello.
- Altro reliquiario con coppa in diaspro sanguigno o agata e ornato di smalto e di nielli.
- Graduale del Beato Bertrando (1345).

Chiesa delle Grazie:

- Cima da Conegliano: La Madonna col Bambino dipinto nel 1496.
- Gian Francesco da Tolmezzo: La Santa famiglia con santa Elisabetta regina.
- Ignoto di scuola tedesca: Sant'Anna ed altri santi, in basso il ritratto del committente (Aprile-Maggio 1917).

Osoppo.

Chiesa parrocchiale:

- Pellegrino da S. Daniele: Madonna col Bambino in trono con i santi Pietro, Colomba, Maddalena, Ermacora, Rocco, Fortunato, Sebastiano, Giovanni e angeli musicanti (Aprile-Maggio 1917).

Tricesimo.

Chiesa parrocchiale:

- Calice d'argento dorato, ornato di pietre dure con tre stemmi nel piede incisi.
- Calice d'argento dorato; nel piede sono incisi in piastrine d'argento i santi Giovanni, Agata e Maria, sec. XVI.
- Reliquiario in metallo a forma conica, sormontato da cupola e lavorato a traforo.
- Croce processionale, sec. XV, faccia anteriore: il Crocefisso tra Maria e Giovanni con due angeli. Posteriore: un evangelista ed un apostolo e simboli dei quattro evangelisti. Fusto e nicchiette gotiche con figure e santi.
- Croce processionale d'argento, incisa a bulino, anteriormente: Crocifisso, Maria, Giovanni e Padre Eterno. Posteriore: La Vergine e i simboli degli Evangelisti.
- Due candelabri d'argento sbalzato, del sec. XVIII (Aprile-Maggio 1917).

Ileggio.

Chiesa di S. Floriano:

- Pala d'altare in legno dell'altar maggiore: la parte centrale con la statua della Vergine, quella di S. Floriano e parecchie altre dalle parti (Aprile-Maggio 1917).

Invillino.

Chiesa parrocchiale:

- Pala dell'altar maggiore, intagliata in legno, della fine del 400. In alto la Madonna a mezza figura e quattro santi. Sotto: S. Maria Maddalena ed altri quattro santi a tutta figura.

Chiesa di S. Leonardo:

- Un altare in legno scolpito, dorato e dipinto, diviso in due parti, con nicchie rappr. Madonna e santi. Opera di Antonio Tironeo Bergamasco, del 1526.
- Altro altare più piccolo e con pitture pure scolpite, in legno dorato con nicchie e predelle, rappr. il Padre Eterno, l'Annunziazione e santi (Maggio 1917).

Comeglians.

Chiesa di S. Giorgio:

- Una croce processionale d'argento con due campanelli e scritto: Zuan Battista De li Zuan MD (1500) (Maggio 1917).

Paularo.

Chiesa di S. Floreano:

- Un altare tedesco a sportelli del 1541, rappr. nell'interno Madonna, S. Francesco e S. Giorgio a tutto rilievo, dipinti sugli sportelli aperti a basso rilievo S. Rocco e S. Antonio. Nelle nicchie e predelle l'Annunziazione e santi. Il tutto di legno intagliato (Maggio 1917).

Paluzza.

Chiesa parrocchiale:

- Una pianeta di velluto rosso controtagliato.
- Altra pianeta di velluto controtagliato verde con croce in ricamo a colori raffigurante S. Caterina, Santa Barbara e S. M. Maddalena e due angeli.
- Terza pianeta rossa di seta con una croce in striscia antica di tessuto in argento con figure su fondo rosso a fiori azzurri, della fine del 400.
- Quarta pianeta di velluto nero antico semplice.
- Grande pala d'altare intagliata, in legno dorato, della fine del 400, in tre ordini in rilievo, rappresentante la Vergine col Bambino e santi.
- Due pale d'altare: trittici con pitture.
- Una pianeta di velluto rosso controtagliato.
- Altra pianeta di velluto controtagliata verde con croce in ricamo a colori raffigurante S. Caterina, S. Barbara e S. Maria Maddalena e due angeli.
- Terza pianeta rossa di seta con una croce in striscia antica di tessuto in argento con figure su fondo rosso a fiori azzurri, della fine del 400.
- Quarta pianeta di velluto nero antico semplice.
- Grande pala d'altare intagliata in legno dorato della fine del 400 in tre ordini in tutto rilievo, rappr. la Vergine col Bambino e Santi.
- Due pale d'altare: trittici con pitture (Aprile-Maggio 1917).

Gorto.

Chiesa di S. Maria:

- Una croce d'argento con due figure dorate e con ornati in niello, del principio del sec. XV.
- Due reliquiari in rame dorato, lavoro del sec. XV.
- Una pianeta in seta con ricami del secolo XV, rappr. varii Santi (Aprile-Maggio 1917).

Piano d'Arta.

Chiesa parrocchiale:

- Un camice con pizzo a punto di Spagna.
- Un piviale di velluto controtagliato di colore caffè con fiori azzurri e verdi, opera veneziana.
- Pianeta di velluto ritagliato su fondo bianco oro a disegni verdi.
- Altra pianeta di velluto rosso controtagliato con croce di striscio tessuto d'argento con figure e Santi del 500 (Aprile-Maggio 1917).

Prato Carnico.

Chiesa parrocchiale:

- Grande altare in legno scolpito (scuola tedesca del 500) in due parti, la superiore con tre Sante in rilievo a tutta figura e di tutto fondo, ai lati due sportelli con figure di apostoli. In mezzo il presepio con due Santi in mezzo. Gli sportelli dipinti in alto.
- Altro altare scolpito in legno e dorato del Rinascimento, scuola veneziana del 500 con statuette a tutto tondo dipinte e in mezzo S. Fabiano, ai lati S. Sebastiano e S. Rocco. Sopra al cimiero statua della Madonna (Aprile-Maggio 1917).

S. Pietro di Zuglio.

Chiesa di S. Pietro:

- Pala di S. Pietro intagliata in legno dorato, di Gian Francesco da Tolmezzo, a tre ripiani con la Vergine e varii Santi ai lati, e S. Pietro in cattedra di stile veneziano con pinnacoli.
- Statua in legno di S. Pietro seduto in cattedra con due angioletti del primo 500.
- Una pianeta di broccato verde [illegible].
- Grande dipinto in tela raffigurante la Conversione di S. Paolo di Gian Francesco da Tolmezzo.
- La famosa teca, copertura di codice antico con avorii bizantini, con Cristo benedicente, due Santi martiri, Vergine e San Giovanni, in mezzo Cristo in argento.
- Calice d'argento dorato del sec. XIV.

- Piccola campana di bronzo antica con ornati.
- Reliquiario in rame dorato con cupola esagona sormontata da croce, nel nodo il Padre Eterno, l'Annunciazione, Cristo e due Santi in ginocchio.
- Croce d'argento dorato della fine del 300, il Crocifisso fra la Vergine e S. Giovanni e due angeli, dall'altra parte Cristo in trono e i quattro simboli evangelici. Nodo con nicchie a frontoni con sei figure in piedi di stile trecentesco gotico francese.
- Altra croce d'argento seicentesca di minor valore.
- Famosa pianeta di velluto rosso veneziano antico con striscie a croce in oro e colori a figure di Santi (Aprile-Maggio 1917).

Latisana.

Duomo:

- Paolo Veronese: Il Battesimo di Gesù, della Chiesa di Latisana (Maggio 1916).

S. Daniele.

Chiesa di S. Antonio:

- Altare in legno intagliato e dorato con statuette a guglie, opera veneziana del sec. XV, scolpito da Paolo di Amadeo su disegno di Michele Giambono nel 1441.

Duomo:

- Pala del Pordenone, figurante la Trinità (dipinta nel 1535).
- Tre bozzetti di G. B. Tiepolo, raffiguranti: l'Assunzione, la Decollazione di S. Giovanni, la Carità di S. Lorenzo.
- Grande croce processionale d'argento, in parte dorata, stile gotico veneziano del sec. XV, piedistallo ornato di 12 nicchiette in due ordini sovrapposti con figure di Cristo, Vergine e Santi.
- Calice stemmato d'argento dorato del sec. XVI. Incise nel piede le figure della Vergine col Bambino e Santi e sul piedistallo lo stemma del Comune.
- Piccola pace d'argento e madreperla incisa con rappresentazioni sacre.
- Merletto da camice a punto Venezia a fettucce, del rinascimento.
- Merletto da camice, punto a fuselli, del rinascimento.
- Merletto da camice, punto veneziano a fettuccia, del rinascimento.

Monte di Pietà:

- Altare in legno con predella dipinta a scomparti rappresentante a mezza figura i Santi: Elena, Daniele, Michele, Lodovico e Antonio, firmato Leonardus Thama, 1488. Sulla predella statua a tutto rilievo con Maria, ecc. (Aprile-Maggio 1917).

S. Giorgio Nogaro.

Chiesa parrocchiale:

- Alessandro Varotari: grande tela rappr. il Miracolo della Vergine.
- Malombra: grande tela centinata con aggiunta moderna rappr. la Giustizia in trono, delle dimensioni come la precedente.
- Bartolomeo Scaligero (attr.): S. Bonaventura che riceve la sorella.
- Dom. Tintoretto (attr.): S. Lodovico (Aprile-Maggio 1917).

Palmanova.

Chiesa arcipretale:

- Alessandro Varotari: Pala d'altare rappresentante S. Barbara, S. Teodoro, S. Michele e S. Marco.
- Anonimo: Ritratto di Caterina Cornaro (Aprile-Maggio 1917).

Marano Lagunare.

Chiesa parrocchiale:

- Palma Giovane: La Madonna con S. Martino che dona il mantello a S. Vito.
- Scuola Tiepolesca: La Madonna del Rosario con S. Domenico e S. Pietro martire.
- Come sopra: S. Giuseppe col Bambino, S. Antonio e S. Francesco, della stessa misura.
- Due reliquiari in argento dorato in forma di avambraccio con le statue della Vergine e di S. Crescenzia.
- Un piccolo Crocifisso in argento dorato, di stile gotico.
- Un calice del sec. XV in argento dorato (Aprile-Maggio 1917).

Spilimbergo.

Duomo:

- G. A. Pordenone: Portelle dell'organo su tela (parte interna rappr. la Caduta di Simon Mago e la Conversione di S. Paolo).

- G. A. Pordenone. Portelle dell'organo parte esterna rappr. l'Assunzione, in due pezzi, su tela.
- Antiche transenne della cantoria, 5 tavolette, rappresentanti: la Nascita di Maria, le Nozze, l'Epifania, la Fuga in Egitto e la Disputa.
- Giovanni Martini: Tavola rappr. la Presentazione di Gesù al tempio.
- Antifonario miniato da Fra Pietro da Colombaito, diviso in cinque volumi (Aprile-Maggio 1917).

Pordenone.

Municipio:

G. A. Pordenone: Grande pala dipinta ad olio su tela, rappr. i Santi Sebastiano e Rocco con due angeli (della sala del Palazzo Municipale).

- Ales. Varotari: Pala ad olio su tela rappresentante la Vergine e S. Marco con allegoria della Giustizia della sala come la precedente.
- Raccolta di studi e bozzetti del pittore pordenonese M. Grigoletti.

Duomo:

- G. A. Pordenone. Pala ad olio su tela rappr. il Salvatore in gloria, San Marco ed altri santi e angeli musicanti, dipinta nel 1535 per l'altar maggiore.
- G. A. Pordenone. Pala rappr. S. Giuseppe col Bambino, la Vergine e S. Cristoforo, con i ritratti della famiglia del committente Francesco da Teti del 1515.
- Marcello Fogolino: Pala rappr. tre Santi, a tempera.
- Pomponio Amalteo: La fuga in Egitto, su tela, firmata e datata 1565.
- M. Fogolino: Pala rappr. Maria tra i Santi Apollonio, Biagio e due angeli.
- G. M. Calderari: Pitture in tela, tesa su tavola, formanti già le portelle del Battistero, rappresentanti: Nascita di S. Giovanni, Predicazione di S. Giovanni, Battesimo di Cristo, Martirio di S. Giovanni, Strage degli Innocenti, Natività di Nostro Signore, Cristo in croce, una storia della Passione.

[illegible]

- Costituito da sedici reliquiari in argento in cassa suggellata col piombo della Fabbriceria (Aprile-Maggio 1917).

Torre.

Chiesa parrocchiale:

- G. A. Pordenone: La Vergine in trono coi Santi Tiziano, Ilario, Giov. Battista ed Antonio abate (Aprile-Maggio 1917).

Porcia.

Chiesa parrocchiale:

- Francesco da Milano: Pala d'altare con i Santi Antonio, Lucia e Apollonia; cimasa con l'Annunciazione e stemma degli offerenti (Aprile-Maggio 1917).

Maniago.

Municipio:

- N. 5 buste di atti antichi dell'archivio del Comune.

Conte Olbrando di Maniago:

- Volume grandissimo e legato in pelle con grossi borchioni contenente le pergamene numerate della Casa Maniago (Novembre 1917).

Aviano.

Chiesa parrocchiale:

- Pala del secondo altare a destra rappr. la Madonna in trono coi Santi Rocco, Sebastiano, e un Santo vescovo, di Pietro da Vicenza, firmata 1514 (Novembre 1917).

Castel d'Aviano

Chiesa parrocchiale:

- Croce processionale d'argento con molte parti dorate, dell'orefice Giacomo de Grandis di Noale del 1548 (Novembre 1917).

Forni di Sopra (Carnia).

Chiesa parrocchiale:

- Pala d'altare in tavola con data e firma del Bellunello (Moschetti, Nov. 1917).

PROVVEDIMENTI

PRESI A TUTELA DEGLI OGGETTI DI ANTICHITÀ E D'ARTE SOTTOPOSTI ALLA GIURISDIZIONE DELLA SOVRAINTENDENZA PER I MUSEI E GLI SCAVI DI ANTICHITÀ DEL VENETO, CONTRO I PERICOLI DI GUERRA : : : : : :

I. - Museo nazionale Atestino.



ESSENDOSI riconosciuto impossibile trasportare lontano una grande quantità di oggetti, perchè il semplice imballarli ed incassarli avrebbe significato la sicura rovina di molti di essi e perchè, senza dubbio, sarebbero andati scomposti e confusi i gruppi costituenti le suppellettili sepolcrali che è necessario mantenere intatti, la Sovraintendenza si è limitata a trasportare temporaneamente al Museo Archeologico di Firenze gli oggetti di peculiarissima importanza, quelli cioè che si può ritenere non sarebbero stati più sostituibili col prodotto di nuovi scavi. Molti altri oggetti furono trasferiti dalle sale di esposizione in apposito ripostiglio, che si è cercato di assicurare nel miglior modo possibile contro le bombe aeree.

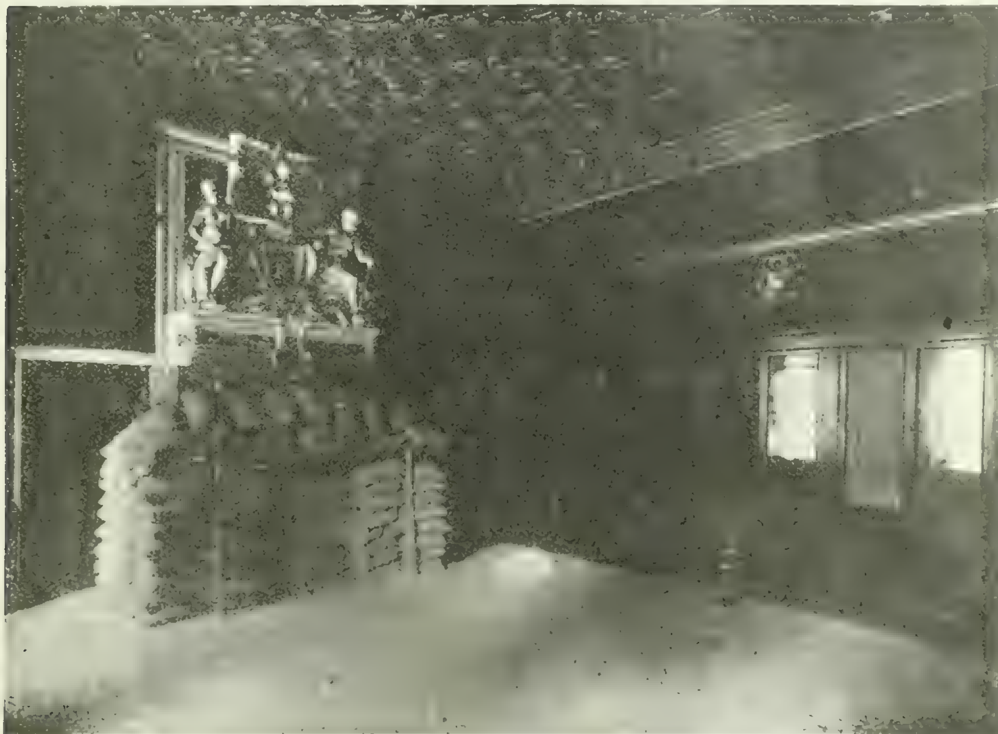
Furono collocati nuovi estintori a mano per incendi e mucchi di sabbia nelle sale, e dal 1° luglio 1917 fu anche istituito uno speciale servizio di vigilanza notturna.

II. R. Museo Archeologico di Venezia

Le collezioni del Museo sono ripartite in due Sezioni distinte : quella medievale-moderna al terzo piano dell'ala meridionale del Palazzo Ducale; quella archeologico-classica, costituita quasi esclusivamente di marmi statuari, al piano inferiore o delle Logge. Si adottò il criterio di sgomberare completamente le sale del piano superiore, come le più esposte ai bombardamenti. Fin dal maggio 1915 furono accuratamente imballati e chiusi in numerose casse tutti gli oggetti minuti di maggior pregio (bronzi, vetri, avori, placchette, gemme, cammei) con alcuni quadri, busti e candelabri, con l'intero medagliere, col tondo del Mappamondo di Fra Mauro ecc. Le casse furono collocate a pianterreno, in un ripostiglio a prova di bomba. I rimanenti oggetti di secondaria importanza furono portati al piano inferiore e distribuiti in vari locali di sicurezza. Più tardi poi, nell'aprile 1917, tutti gli oggetti imballati furono trasferiti al Museo Archeologico di Firenze, e nel ripostiglio terreno furono chiusi tutti gli oggetti già trasportati al piano inferiore, insieme ad alcune sculture della Sezione Archeologica che per la loro mole fu possibile rimuovere dalle sale.

Fu protetto con saccate di sabbia l'affresco di Tiziano rappresentante San Cristoforo.

Le sale del Museo furono provviste di numerosi estintori a mano e di mucchi di sabbia. Fu coordinato il servizio di vigilanza e dell'acquedotto con quello dell'intero Palazzo. Furono protetti con sacchi di sabbia, a cura della Sopraintendenza ai Monumenti, i caminetti artistici delle sale del piano superiore del Museo.



Venezia, Palazzo Ducale — Museo archeologico.
Sala Erizzo con le difese contro i bombardamenti.

III. — Museo nazionale Concordiese di Portogruaro.

La natura delle collezioni, composte nella quasi totalità di oggetti di marmo e di pietra, moltissimi dei quali infitti al muro, e di una serie di oggetti di vetro e terracotta di scarso valore, consigliò la Sopraintendenza a non intraprendere costosi e difficili trasporti, ma a provvedere sul posto alla conservazione degli oggetti più fragili. A tale scopo si costruirono in una sala terrena robusti cassoni di cemento armato in cui si deposero quasi tutti gli oggetti trasportabili. Qualche marmo di maggior pregio venne difeso con saccate di sabbia.

Il Museo fu provvisto di estintori a mano e di mucchi di sabbia. Fu istituito fin dal maggio 1915 uno speciale servizio di vigilanza notturna e integrato quello diurno.

IV. — R. Museo Archeologico di Cividale.

Data l'ubicazione della città a pochi chilometri dal confine, nel timore di un colpo di mano dell'Austria, la Sopraintendenza apparecchiò fin dall'agosto

1914 i mezzi per poter mettere all'evenienza in salvo gli oggetti più preziosi del Museo. Si prepararono già allora le casse e tutto l'occorrente per l'imballaggio e il trasporto o nascondimento di tali oggetti. Il lavoro venne integrato nell'aprile-maggio 1915, quando cinque grandi casse, contenenti tutte le cose più rare in fatto di antichità, d'arte, di pergamene e documenti d'archivio, di



Cividale, Museo Archeologico.
Scala con ripostiglio protetto da sacchi di sabbia.

incunaboli ecc., vennero spedite a Firenze. In tale circostanza, a cura della Direzione del Museo, venne pure inviato allo stesso indirizzo il trittico di Pellegrino da S. Daniele, di proprietà dell'Ospitale civile di Cividale. Della roba rimasta nel Museo si fece una scelta accurata e le cose designate vennero trasferite al piano terreno e collocate dentro solidissimi sarcofagi di pietra e in un ripostiglio blindato che si ricavò da un sottoscala.

Più tardi, nell'aprile 1917, furono apparecchiate e spedite a Firenze altre diciotto grandi casse contenenti, secondo la scelta del Direttore, quanto di meglio era ancora rimasto del Museo, e si sgomberarono completamente tutte le sale del piano superiore, meno la Biblioteca, composta di alcune migliaia di volumi, ma quasi tutti di scarso valore, che per necessità si è dovuta mantenere al suo posto. Per essa si cercò un locale adatto in città non valendo la spesa il traspor-

tarla altrove. Gli altri pochi oggetti, che restavano ancora nel piano superiore e che non furono portati a Firenze, vennero collocati nei ripostigli del pianterreno.



Cividale, Museo archeologico.
Vetrina che conteneva la suppellettile di Gisulfo sconquassata da bomba austriaca.

Il Museo fu provveduto di estintori a mano per incendi, di mucchi di sabbia, e vi fu istituito fin dall'inizio della guerra apposito servizio di vigilanza notturna e diurna.

Padova, 26 settembre 1917.

Il Soprintendente: PELLEGRINI.

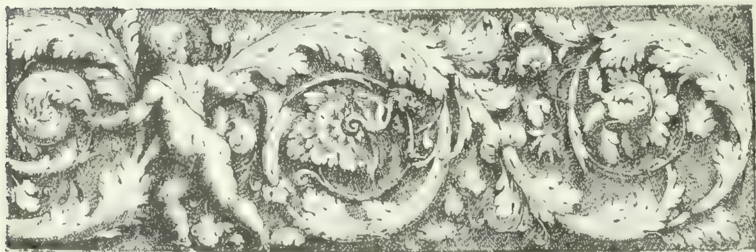
La morte ha tolto al compianto prof. Giuseppe Pellegrini, R. Soprintendente per i musei e gli scavi di antichità del Veneto, di aggiornare questa sua relazione. Ma poichè i lavori più importanti erano stati nel settembre 1917 già compiuti [illegible]

singole Direzioni dei Musei archeologici del Veneto, sotto la guida del tanto benemerito Sopraintendente, basterà aggiungere qui poche altre notizie.

Lo sgombero quasi completo per la parte artistica più importante e trasportabile del Museo di Cividale, dimostratosi necessario e provvidenziale, non fosse che contro i pericoli dei bombardamenti aerei (una bomba austriaca l'11 luglio 1917, forato il tetto, venne ad esplodere nella stanza di detto Museo, dove già era esposta la preziosa raccolta d'armi e di cimelii longobardi, e sconquassò la vetrina che già conteneva il prezioso corredo funebre del supposto duca Gisulfo) rese meno doloroso l'abbandono di quell'istituto, quando approssimandosi il bombardamento delle artiglierie nemiche, il 25 ottobre 1917 i cittadini vennero sollecitati ad allontanarsi.

Dal Museo archeologico di Portogruaro nulla venne esportato; le monete romane, i vetri antichi, le terrecotte e tutti gli altri pochi oggetti minuti già esposti in vetrine, furono nascosti dentro le grandi urne sepolcrali sotto la grave mora dei coperchi di non facile rimozione, e così furono almeno garantiti contro i bombardamenti, e dalle rapine, e dalle dispersioni.

Nel novembre e dicembre 1917 e nei primi mesi del 1918 dal Museo archeologico di Venezia, in parecchie spedizioni, vennero tolte e mandate a Firenze e a Pisa anche tutte le statue, i busti romani di qualche importanza; così dal Museo Nazionale Atestino furono portate a Roma e depositate a Palazzo Venezia altre otto grandi casse contenenti quanto ancora vi era rimasto di qualche importanza. Anche dai Musei municipali di Padova, di Vicenza e di Treviso la Sopraintendenza provvide perchè venissero allontanate le sculture, le iscrizioni antiche più importanti e la suppellettile archeologica più significativa.



RELAZIONE

DEL R. SOVRAINTENDENTE ALLE GALLERIE DELLA LOMBARDIA SU OPERAZIONI DI SGOMBERO DEGLI OGGETTI D'ARTE COMPIUTE NELLE PROVINCIE DI VICENZA E DI VERONA



DELL'AZIONE esercitata dalla Sovraintendenza alle Gallerie della Lombardia a tutela delle opere d'arte comprese nel proprio territorio, contro i danni e pericoli di guerra, sarà dato conto in una speciale relazione; qui intanto si riferisce brevemente intorno alle operazioni di sgombero eseguite a cura della Sovraintendenza stessa, nell'autunno e nell'inverno 1917-18, nelle provincie del Veneto.

***

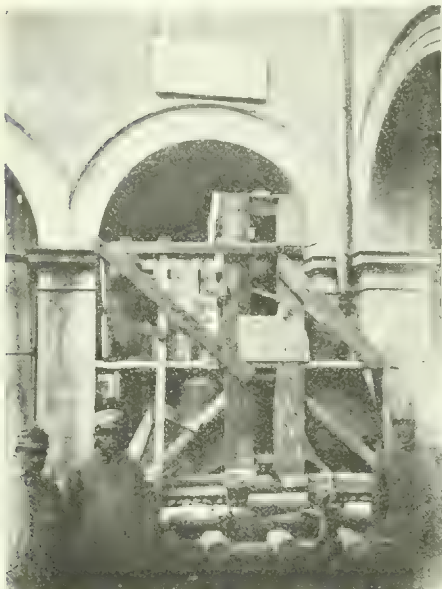
Fin dal giorno in cui fu noto l'inizio della ritirata di Caporetto, noi credemmo nostro dovere — prima ancora che giungesse l'ordine d'intensificare le operazioni di tutela e di sgombero nelle regioni più esposte della Lombardia — di offrire alla Sovraintendenza di Venezia, che presumevamo sopraffatta di lavoro in quei tragici momenti, di porre a sua disposizione l'opera nostra nelle località e nel modo da essa ritenuti più opportuni.

Il collega di Venezia rispondeva immediatamente, col consenso del Ministero, accettando, e ci incaricava di provvedere alle provincie di Vicenza e di Verona, ultimando, nella prima, gli sgomberi quasi interamente compiuti; continuando, nella seconda, quelli soltanto iniziati.

Cominciammo per ovvie ragioni da Vicenza dove, a cura delle solerti Autorità locali, e specialmente del prof. Ongaro, Direttore del Museo Civico, già da tempo erano state imballate tutte le opere d'arte delle pubbliche collezioni, degli enti, delle chiese e dei privati. Non restava quasi, ormai, se non procedere alla chiusura, al carico e alla spedizione delle numerose casse già raccolte in un locale del Museo Civico. A questo provvedemmo, sempre d'accordo con le Autorità municipali, tra il giorno 1 e il 6 di novembre, e il giorno 7, scortati dalle Autorità stesse, partivano verso l'Italia centrale quattro vagoni di opere d'arte, con l'esodo delle quali si poteva a buon diritto ritenere che la città e la provincia di Vicenza restassero sgombere di quanto di meglio vi si conservava.

A Verona, fin dal maggio 1915, a cura del collega dott. Fogolari e dell'Ispettore onorario dei monumenti prof. Vignola, erano stati trasportati altrove e messi al sicuro il Mantegna di S. Zeno e i quadri più cospicui della Galleria Civica. In seguito, dopo l'offensiva austriaca del maggio 1916 sugli altipiani, le operazioni di sgombero erano state riprese su più vasta scala, con l'intendi

mento di trasportare tutti gli oggetti d'arte così della città come della provincia, ma, ragioni di carattere politico avendo ben presto interrotto l'azione della Sovraintendenza di Venezia, le operazioni si erano limitate ad un secondo invio nell'Italia centrale di un gruppo di casse comprendenti parte dei quadri raccolti nella zona montana della provincia e un'altra serie di dipinti della Galleria municipale.



Verona, La statua equestre di Cangrande imballata nella corte del Museo.

Preceduti dal Soprastante De Blasi e da una squadra di nostri operai che, sotto la direzione dell'Ispettore prof. Vignola, avevano incominciato a dar mano alla costruzione delle casse e dei rulli, ai primi di novembre, mentre in Lombardia si provvedeva allo sgombero delle opere di Brescia, ci recammo a Verona, dove trovammo che il lavoro da compiere nel più breve tempo possibile era, pur dopo gli sgomberi del maggio '15 e '16, di grande mole. Dedicammo, anzi tutto, le nostre cure alla rimozione delle opere di Verona città, provvedendo, d'accordo col Municipio e col Conservatore sig. Dal Nero, agli imballaggi di tutti i quadri, sculture, terrecotte, oggetti d'arte — compreso il medagliere — più pregevoli, che ancora fossero restati nel Civico Museo e in quello del Teatro Romano.

Al tempo stesso si prendevano accordi precisi perchè le preziosissime raccolte fossili e paleoetnologiche, delle quali sarebbero stati assai pericolosi l'imballaggio e il viaggio, fossero trasportate, ove maggiori minacce si addensassero su Verona, in località protetta e sicura della città stessa.

Per le chiese era, si può dire, tutto da fare, poichè, interrotti gli sgomberi, come s'è detto, subito dopo il 1916, solo una dozzina di capolavori erano stati rimossi e trasportati in rifugi a S. Giorgio in Brayda, a S. Nazaro e Celso e al palazzo dell'Arcivescovado. Si provvide, pertanto, subito alla immediata remozione e agli accurati imballaggi, col legname fornito dall' Intendenza dell'Armata, di tutte le opere importanti.



Il «Cangrande» esce dal portone laterale del Museo Civico.

Non ne compileremo un elenco particolareggiato, limitandoci all'accenno delle principalissime. Da *S. Giorgio in Brayda:* il capolavoro di Paolo Veronese



Osigo (Vittorio) — Pala di Francesco da Milano.



Verona — Museo Civico — Cavazzola, La Vergine in gloria e Santi (la cosidetta « Virtù »).



Verona — Museo Civico — Statua equestre di Cangrande della Scala.



Boi di Caprino (Verona) — Chiesetta privata —Polittico attr. a Giovanni Badile

col Martirio di S. Giorgio, la Madonna in trono di Girolamo Dai Libri, la Sant'Orsola e il trittico del Caroto, la tela del Moretto; da *S. Anastasia:* la S. Maria Egiziaca di Liberale da Verona, l'ancona di Gerolamo Dai Libri, le Pentecoste di Giolfino, il S. Martino del Caroto; da *S. Maria in Organo:* la Madonna con Santi del Savoldo e quella di Francesco Morone, il Farinato, il Mocetto, il Guercino; da *S. Tomaso:* i tre Santi di Girolamo Dai Libri, l'Annunciazione del Balestra, i due Farinato; dal *Duomo:* l'Assunzione di Tiziano, il polittico di Liberale e Giolfino, la Trasfigurazione del Cignaroli, il Caroto di proprietà del Battistero di S. Giovanni in Fonte; da *S. Nazaro e Celso:* i quattro pannelli di Bartolomeo Montagna, il Martirio dei Ss. Biagio e Giuliana del Bonsignori con la predella di Girolamo Dai Libri, il polittico del Mocetto, la Madonna di Badile; da *S. Eufemia:* il Brusasorci, il Cignaroli, il Torbido, il Moretto; da *S. Bernardino:* la pala del Bonsignori, il trittico di Benaglio e quattro tele della Cappella Pellegrini; da *S. Fermo Maggiore:* le tele del Torbido e del Caroto, il Crocifisso del Brusasorci, la pala con Santi di Liberale; da *S. Paolo di Campo Marzio:* l'ancona di Paolo Veronese, quella di Girolamo Dai Libri, quella di Giovanni Caroto; da *S. Zeno:* la Madonna con Santi del Torbido; da *Santo Stefano:* la Strage degli Innocenti, attribuita al Brusasorci; da *S. Pietro in Carnario:* la Vergine in gloria e Santi, pure del Brusasorci, ecc.



Per mezzo di una grue portatile la grande campana della Torre del Gardello (1370) di Verona è caricata sopra un autocarro

Negli stessi giorni, sotto la direzione del nostro collega dei Monumenti, marchese Da Lisca, erano con ogni diligenza smontate tutte le formelle in bronzo della famosa porta di S. Zeno, e così pure smontati e imballati i capolavori di Fra Giovanni in S. Maria in Organo, e cioè, l'intiero coro, gli armadî intagliati e intarsiati della sacrestia e il portacero.

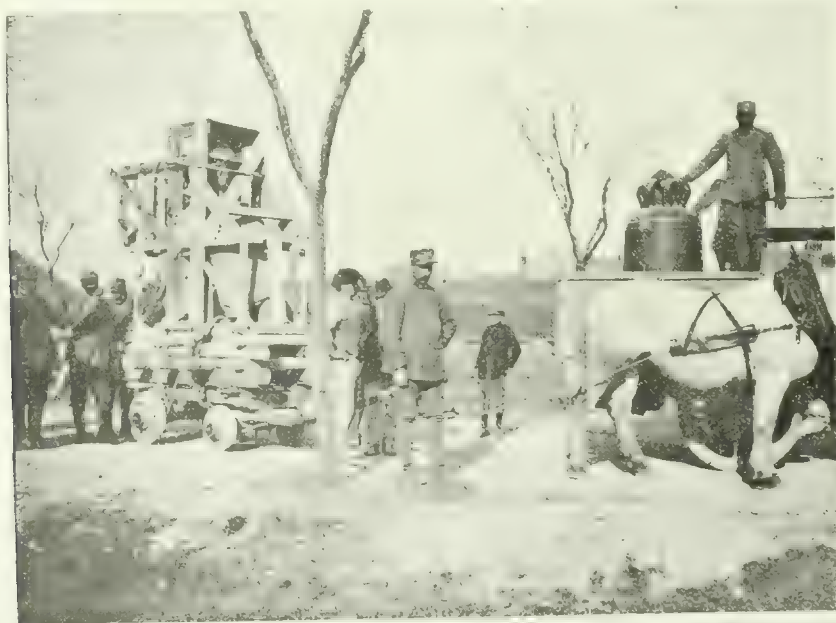
Contemporaneamente l'Ispettore onorario prof. Vignola curava l'imballaggio definitivo di alcune opere importanti precedentemente trasportate di provincia, da Badia Calavena, da Breonio, da S. Giorgio in Valpolicella, da S. Maria di Castello, da Malcesine; la Sinagoga, gli Istituti Ospitalieri e i privati apparecchiavano le opere d'arte e di storia di loro proprietà e di maggior valore; l'Archivio Notarile di Verona, il Consiglio Notarile, la Camera di Commercio, la Biblioteca Capitolare racchiudevano in casse i documenti più antichi e pregevoli, la cui eventuale distruzione avrebbe costituito un danno grave per la città; e noi iniziavamo la raccolta delle opere più interessanti della parte piana della provincia. Così, su autocarri militari, trasportammo dal Duomo di Cologna Veneta, oltre gli stupendi merletti, il grande polittico del Montagna, di cui la remozione fu assai difficoltosa, e da quel minuscolo Museo cittadino numerosi piccoli bronzi di scavo e altri oggetti d'arte e di storia; da Porto Legnago: pur col malcontento di quella Fabbriceria, la nota tavola

di Ranuccio De Arvariis, e da Legnago una bella tavola del sec. XV, appartenente ad una chiesa sussidiaria della Parrocchiale, nel momento in cui della



Verona, Dinanzi alle mura di Alberto I della Scala.
Il « Cangrande » e un autocarro carico di quadri.

chiesa stessa prendevano possesso contingenti inglesi, giunti allora in città; da Isola della Scala: la Madonna in trono di Giolfino; da S. Pietro di Arbizzano di Valpolicella: un bassorilievo del sec. XII e un trittico del sec. XV, ecc.



Il trasporto del « Cangrande » e delle campane. Una sosta sulla via della Stazione.

Sebbene le operazioni di sgombero fossero ancora lungi dall'essere compiute, ritenemmo opportuno di effettuare intanto una prima spedizione di quattro

vagoni che, accompagnati da scorta armata, partirono il 28 novembre diretti a Firenze. Continuammo alacremente il lavoro, e pochi giorni dopo partiva per la stessa destinazione un quinto vagone contenente, oltre quelle di cui non erasi potuto in tempo terminare l'imballaggio, altre numerose opere che per la loro mole, per il loro peso o per l'altezza a cui erano collocate, avevano richiesto o costruzione di ponti o speciali operazioni d'imballaggio:



Una manovra delicata.
La statua di « Cangrande » è caricata sul vagone

cito il grande « Crocifisso » di Francesco Morone dalla cappella della Croce in S. Bernardino e tutte le altre grandi tele di Giolfino e Caroto che decorano la cappella medesima, le due ante dell'organo della stessa chiesa, attribuite a Francesco Morone e più probabilmente di Domenico, la grande Croce stazionale del sec. XV della basilica di S. Zeno, le due colossali tele, una del Cignaroli, l'altra del Brusasorci esistenti nel palazzo della Gran Guardia ; e inoltre vetri, terrecotte e altri pochi dipinti del Museo Civico, nonchè la statua di Agrippina seduta del Museo stesso.

Attuate queste provvidenze, non restava ormai se non risolvere tre problemi riferentisi alle eventuali rimozioni di alcuni pregevolissimi affreschi, di provenienze diverse, conservati nella Pinacoteca Municipale, dell'affresco (già « trasportato ») con S. Giorgio e la Principessa, del Pisanello, in Sant'Anastasia e della statua equestre di Cangrande della Scala, un tempo sulla sua Arca, e ora conservata nella prima corte del Museo Civico.

Discutemmo di tali argomenti con la Direzione Generale delle Antichità, la quale fu del nostro avviso che non convenisse rimuovere gli affreschi conservati nel Museo nè quello del Pisanello; i primi a causa delle loro dimensioni piuttosto grandi, e più, del fatto che, trasportati non su tela ma sú i loro spessi blocchi di muro originale, anche qua e là crinati, costituivano un peso enorme e avrebbero richiesto, perchè non ne fosse compromessa l'integrità, un imballaggio assai complesso e difficoltoso; il secondo, a causa della mole e della straordinaria altezza dal suolo, per la quale si sarebbe resa necessaria la costruzione di un ponte elevatissimo, e in considerazione anche del fatto che,



Fra Giovanni — Armadi della sacristia della chiesa di S. Maria in Organo in Verona.

contro il pericolo di bombardamento aereo, poteva ritenersi, almeno relativamente, difeso dagli spessi parascheggie che gli erano stati applicati.

Della statua di Cangrande — importando sopra tutto conservare integro alla città questo suo simbolo di arte, di storia, di gloria — si deliberò, invece, di effettuare il trasporto, sebbene, a cagione delle condizioni speciali di conservazione del monumento, dovute alla grande friabilità della pietra onde esso è costruito, il Municipio, dal canto suo, non si mostrasse da principio favorevole al viaggio. Occorreva annullare qualsiasi possibilità di rischio con un imballaggio in sommo grado solido ed accurato; e di provvedervi s'incaricò con noi il Sovrintendente dei Monumenti, marchese Da Lisca. Cavallo e cavaliere furono racchiusi in una armatura imbottita e tenuta salda da chiavarde per modo che l'armatura stessa, il gruppo equestre e ciascuna parte di esso, nonchè la sottostante base formata di grosse travi, costituissero un sistema unico ed inscindibile ed offrissero un'unica massa di resistenza a qualsiasi spinta di urto. In tal modo apparecchiata e protetta, la preziosa scultura fu



Porte di bronzo della Basilica di S. Zeno.



Serravalle (Vittorio) — Chiesa dell'Ospedale, Pala di Francesco da Milano.



Verona — Chiesa di S. Giorgio in Braida.

Paolo Veronese, Grande pala col martirio di S. Giorgio



Pordenone — Duomo — Pala di S. Marco, del Pordenone.

agevolmente, su un carrello, trasportata alla stazione e ivi per mezzo di una grue caricata su un vagone scoperto che partì quindi per Firenze il 18 febbraio del corrente anno insieme con altro contenente gli ultimi cimelii di proprietà pubblica e privata della città e provincia. Tra questi: la statua romana di Vittoria e sculture dei sec. XV e XVI appartenenti al Museo Civico, nonchè le antiche campane delle chiese cittadine conservate nel Museo stesso, a cominciare da quella del tempo di Cansignorio, fusa nel 1370 da maestro Jacopo, che suonò per secoli dalla Torre del Gardello in piazza delle Erbe.

Così Verona, spoglia ormai dei suoi tesori d'arte, in veste di guerra, attendeva forte e serena gli eventi.

*
* *

Prima di terminare questo breve scritto ci sia lecito rivolgere una parola di ringraziamento al dott. comm. Arduino Colasanti, rappresentante in quel tempo a Padova della Direzione generale per le Antichità e Belle Arti, il quale, collegando alla nostra azione nella provincia di Verona quella del Segretariato Generale per gli affari civili presso il Comando Supremo, ci facilitò le indispensabili concessioni di legname, di autocarri e di trasporti ferroviari; a Filippo Nereo Vignola, Ispettore onorario dei monumenti, che senza risparmiarsi dedicò tutto se stesso, con amore e con fede, all'opera di tutela della sua città; infine al cav. Alberto Rosa, Segretario nella Direzione generale per le Antichità, il quale, in funzione di Ispettore, con energia e con zelo attese con noi alla esecuzione dell'arduo còmpito affidatoci.

Milano, novembre 1918.

ETTORE MODIGLIANI.



PROVVEDIMENTI

PRESI A TUTELA DEGLI OGGETTI DI ANTICHITÀ E D'ARTE ESPOSTI AI PERICOLI DELLA GUERRA.



UBITO dopo il cedimento del fronte italiano a Caporetto, appena fu possibile misurare l'estensione del rovescio militare e le sue possibili conseguenze immediate, il Ministero della Pubblica Istruzione, che già aveva provveduto d'urgenza a fornire ai Soprintendenti i primi mezzi necessari per il salvataggio del patrimonio artistico rimasto nei luoghi minacciati dall'invasione, riconobbe la convenienza di avere sul posto un proprio rappresentante diretto, al quale delegò tutti i suoi poteri per i continui rapporti con gli organi del Comando Supremo, per uniformare nelle varie regioni i criteri del lavoro di sgombero e della condotta colle autorità locali e, in genere, per decidere sulle questioni di qualunque specie che potessero sorgere nell'esecuzione di compito così importante e molteplice, evitando, per risparmio di tempo, ai Soprintendenti di doversi rivolgere al Ministero per la risoluzione dei casi più gravi.

Chiamato da S. E. il Ministro a tale mansione col seguente decreto:

« Il dott. comm. Arduino Colasanti, capo sezione in questo Ministero, è « incaricato di provvedere alla protezione, alla spedizione e a quanto altro si « rende necessario per la tutela dei tesori d'arte esistenti nei paesi minacciati « dalla guerra », il 1° novembre 1917 mi recai a Padova.

Il giorno stesso della mia partenza il Direttore Generale delle antichità e belle arti aveva indirizzato alla maggior parte delle Soprintendenze alle gallerie, ai musei ed ai monumenti ed agli Istituti ed Accademie di Belle Arti di Firenze, Bologna, Parma, Modena, Milano e Torino un telegramma-circolare perchè tutto il personale più adatto ai lavori di sgombero fosse messo a mia disposizione. Dopo ventiquattro ore le offerte pervenutemi erano tante, che io non ebbi altro imbarazzo che quello della scelta.

Pertanto, temperando il concetto di non privare i vari uffici del personale indispensabile al loro funzionamento con la natura e la mole del lavoro da compiere, chiamai nel Veneto, a collaborare con me e con i Soprintendenti alla comune opera di salvataggio, i seguenti funzionari: arch. cav. Cesare Bertea, Soprintendente ai monumenti del Piemonte; conte dott. Umberto Gnoli, Soprintendente alle Gallerie ed agli oggetti d'arte dell'Umbria; Emilio Galli e Francesco Valvo, soprastanti nelle RR. Gallerie di Firenze; Oreste Galli, soprastante nel Museo Nazionale di Firenze; Edmondo La Valle, addetto alla Regia Soprintendenza ai monumenti del Lazio; Giovanni Azzimonti, Giuseppe Osti

e Giuseppe Bonaretti, custodi nella R. Accademia di Belle Arti in Milano; Guido Alessandrini, custode nel R. Istituto di Belle Arti di Parma; Cipriano Cipriani, custode nel Museo Nazionale di Firenze; Oreste Taddei e Arturo Baldi, operai addetti alla R. Soprintendenza alle Gallerie della Toscana. Pochi giorni più tardi dal Direttore Generale delle Belle Arti fu inviato a Mantova il Soprintendente ai monumenti della Romagna dott. Giuseppe Gerola.



Abbassamento della statua di Bartolomeo Colleoni.

È giusto riunire in un unico ricordo l'opera di tutti questi volonterosi, perchè tutti, da coloro che occupano i gradi più alti della gerarchia ai più umili, animati da una identica fede, accesi da uno stesso amore, obbedienti al richiamo del dovere comune, prestarono opera superiore ad ogni elogio, incuranti della stanchezza e del pericolo. Così che il contributo della loro attività fu immediatamente sensibile e, mentre riuscì di sollievo all'improba fatica che il maggiore Ugo Ojetti e il Soprintendente alle Gallerie e alle opere d'arte del Veneto Dr Gino Fogolari andavano compiendo, validamente aiutati dal Direttore del Muso civico di Padova prof. Andrea Moschetti, da Don Celso Costantini, dal tenente dott. Giorgio Nicodemi e da pochi altri, rese possibile una razionale distribuzione di lavoro e consentì al Fogolari, all'Ojetti e a me di predi

sporre di comune accordo una serie di ordinati piani di azione che diedero subito i loro buoni frutti.

La prima di queste iniziative fu quella di pregare il prof. Moschetti, il quale si era generosamente offerto per la difficile e rischiosa impresa, di provvedere al ricupero delle opere d'arte e dei cimeli che già si trovavano incassati a Belluno e degli altri numerosissimi sparsi per i paesi del Cadore. Il Moschetti partì solo, e, raggiunto a Beluno il 3 settembre dal custode Giovanni Azzimonti, insieme con lui si spinse fino nell'Alto Cadore, trasportandone, dinanzi all'incalzare delle truppe nemiche, tutta la miglior parte del patrimonio artistico. Impensierito per la mancanza di sue notizie e dal precipitare degli



Carico del cavallo del monumento Colleoni — Tutti alle corde!

avvenimenti, io stesso mi recai il 5 a Belluno e mandai il 6 il soprastante Emilio Galli con un grande autocarro, ma il Moschetti non ebbe bisogno del nostro aiuto.

Poichè il Soprintendente ai monumenti del Veneto, architetto Massimiliano Ongaro, al quale si dovette il ricupero della pala di Caorle e di altre preziose opere, era in quei giorni occupatissimo a Venezia, col suo consenso e in pieno accordo con la Direzione Generale delle Belle Arti, invitai il Soprintendente ai monumenti del Piemonte, ing. Cesare Bertea a venire a Padova per rimuovere d'urgenza tutti i bassorilievi di Donatello posti a decorazione dell'altare maggiore della chiesa di S. Antonio.

Il lavoro delicatissimo, reso più difficile dalle eccezionali condizioni del momento e dall'assenza dell'ingegnere che aveva fissati i bassorilievi all'altare, fu compiuto senza nessun incidente, in pochi giorni, risparmiando perfino i marmi colorati della compagine ideata da Camillo Boito. Così che il 17 novembre i capolavori del grande maestro fiorentino, accuratamente incassati, partivano

alla volta di Roma, per raggiungervi gli oggetti provenienti dal Cadore, la enorme S. Giustina di Paolo Veronese fatta da me rimuovere dalla chiesa omonima, le altre opere preziose ritirate dalle chiese di Padova dal prof. Moschetti e dall'ispettore Gnoli, il tesoro di S. Marco, la pala di Caorle, la stupenda pala di S. Cristina di Lorenzo Lotto il 2 novembre da Ugo Ojetti e da me ritirata dalla chiesa parrocchiale di Quinto sul Sile, archivi, statue, tavole e tele di Treviso, raccolte da Ugo Ojetti e dal Fogolari, e tutto il cospicuo numero di quadri, di sculture di cimeli di ogni natura recuperati nella zona fra Tagliamento e Piave, dinanzi al rapido avanzare del nemico vittorioso e già il 10 avviati verso la capitale.



Il cavallo del monumento Colleoni sale sulla peata.

Intanto fino dal 4 novembre mi ero preoccupato della necessità di far rimuovere dal suo riparo provvisorio e di trasportare da Verona a Roma la statua di Cangrande della Scala; ma il lavoro, giudicato allora di rischiosissima, esecuzione dal Soprintendente ai monumenti di Verona, non fu eseguito che assai più tardi, a cura del Dr Ettore Modigliani e del Sopraintendente medesimo. L'8 mi recavo a Verona e dall'autorità militare ottenevo larghezza di mezzi per i Soprintendenti occupati nello sgombero della provincia; il 12 suggerivo al Soprintendente ai Monumenti di Verona alcuni provvedimenti per la rimozione e il trasporto degli stalli di S. Maria in Organo, e con telegramma del 4 e del 12 designavo i rifugi per le opere messe in salvo nelle provincie di Verona e di Vicenza.

Contemporaneamente si prendevano accordi con l'ing. Carlo Marchi e col professore Gardellini, solerte ispettore onorario dei monumenti di Rovigo, per il sollecito arrotolamento degli arazzi e per l'imballaggio dei migliori dipinti appartenenti all'Accademia dei Concordi; mi recavo io stesso a Montagnana per

ritirare la grandissima pala di Giovanni Buonconsiglio detto il Marescalco e le altre opere d'arte di quel Comune per la cui salvezza avevo telegrafato al sindaco fino all'8 novembre, e, poichè il 17 la parte più cospicua della raccolta dell'Accademia dei Concordi era già pronta per la partenza, mi recai a Rovigo col capitano Ojetti, coll'ispettore Gnoli e col soprastante La Valle. Dal primo ottenni prontamente, come sempre, aiuto di consiglio e di ogni sorta di materiali occorrenti per gl'imballaggi e per i trasporti; insieme con gli altri due provvidi a ritirare i quadri dell'ospedale e quanto di pregevole esisteva ancora nelle chiese e nei musei della provincia. Il 24 novembre il prezioso carico delle opere d'arte di Rovigo partiva diretto a Roma, e il giorno seguente muovevano dalla stazione di Este altri due carri ferroviari contenenti, oltre i quadri di Montagnana, gran parte della suppellettile del museo locale, la grandissima e mirabile S. Tecla del Tiepolo, il bel Cima da Conegliano e la tavola miracolosa della Madonna del Tresto.

* * *

Fino dai primissimi giorni di novembre — mentre l'ing. Bertea, provvedeva alla scomposizione dell'altare di S. Antonio, il soprastante Emilio Galli eseguiva con grande perizia la difficile rimozione e l'arrotolamento della S. Giustina di Paolo Veronese, il prof. Cordenons curava l'imballaggio dei reliquiari del Duomo, il soprastante Valvo, l'Azzimonti e gli altri custodi posti alla mia dipendenza raccoglievano e mettevano in ordine per il trasporto i reliquiari della chiesa di S. Giustina e quelli della basilica del Santo — io mi era preoccupato anche di mettere in salvo la statua equestre di Erasmo Gattamelata e quella di Bartolomeo Colleoni.

A questo scopo, poichè ogni tentativo di immediata collaborazione di elementi locali riuscì, in quei momenti di ansia, vano, la Direzione Generale delle Belle Arti, su mia richiesta, inviò sul posto da Roma l'imprenditore cav. Vincenzo Taburet con un gruppo di suoi operai. Studiato il mezzo più semplice e più rapido per la rimozione dell'imponente monumento di Erasmo Gattamelata, ottenuti per opera del maggiore Ojetti, dall'autorità militare tutti i mezzi d'opera e di trasporto, ci mettemmo immediatamente al lavoro, che fu condotto innanzi senza un'ora di riposo e compiuto in modo perfetto in una sola settimana.

Innanzi tutto costruimmo intorno alla statua una solida impalcatura, formata da sei doppie altissime antenne verticali, collegate per mezzo di ganasce di legno e tenute ferme da puntelli e da travi correnti obliquamente tra una e l'altra. Due grandi travi orizzontali univano in alto le antenne in senso longitudinale ed un altro grosso legno fu collocato perpendicolarmente a codeste due travi, proprio sulla testa del cavaliere. A questo legno venne fissato un potente paranco differenziale, al quale fu attaccata la statua di Erasmo Gattamelata. Tolti i bolloni che univano la sella al cavallo, mettemmo in azione il paranco e la statua del cavaliere si sollevò senza difficoltà con tutta la sella. Alzata che essa fu ad altezza sufficiente, spostammo lentamente lungo le due travi orizzontali il grosso legno sorreggente il paranco con appesa la statua, fino a che questa ebbe oltrepassata la larghezza della base. A questo punto fu a grado a grado abbassata la catena del paranco differenziale, e la figura del glorioso condottiero della repubblica veneta discese maestosamente in un grande autocarro catturato agli austriaci e precedentemente predisposto per accoglierla.

Con identica manovra fu sollevato e fatto discendere il cavallo, dopo che

le sue zampe erano state liberate dai perni quadrati di ferro che le tenevano fissate alla base marmorea.

Il 19 novembre il meraviglioso capolavoro di Donatello, rimorchiato alla stazione di Padova da una potente trattrice, veniva subito caricato su un carro ferroviario, e il giorno seguente prendeva la strada di Roma, definitivamente sottratto alla cieca barbarie delle frequentissime incursioni aeree nemiche e ai maggiori pericoli della temuta invasione.



Roma, Scarico del cavallo del monumento Gattamelata.

* * *

Meno speditamente procedettero le cose per la rimozione della statua equestre di Bartolomeo Colleoni.

Poichè il soprintendente ai monumenti di Venezia, occupato in mille urgenti necessità rinnovantesi incessantemente ad ogni ora, non riteneva possibile nelle eccezionalissime condizioni in cui si trovava la città, di iniziare subito i lavori per l'abbassamento del gruppo, consigliai alla Direzione Generale delle Belle Arti la nomina di una commissione di tecnici, la quale giudicasse delle possibilità di compiere l'impresa e ne dividesse col Soprintendente la responsabilità.

La Commissione, riunita il 9 novembre, rilevò unanime le grandi difficoltà del compito, rese in quel momento insuperabili dalla mancanza di abili operai e dei mezzi occorrenti, e ritenne non effettuabile la rimozione della statua. In seguito a mie nuove vivissime insistenze il Soprintendente mi telegrafava il giorno 11 che i migliori imprenditori rimasti a Venezia si rifiutavano di compiere il lavoro, mancando tempo, uomini capaci e mezzi d'opera. E poichè tanto io che il Ministero non ci davamo per vinti, egli il giorno seguente mi comunicava che S. E. l'Ammiraglio comandante in capo della piazza marittima, da lui richiesto, riservandosi ogni decisione sulla opportunità di abbassare la

statua e sulla scelta del momento, consentiva, quando ne fosse stato il caso, a effettuarla con le maestranze e con i mezzi dell'Arsenale.

Informai subito di tutto il Direttore generale delle Belle Arti, facendo presente la necessità di accordi diretti fra il Ministero della Pubblica Istruzione e quello della Marina. Infatti nel pomeriggio del 17 ricevetti un telegramma col quale S. E. Berenini, d'intesa col Ministero della Marina, mi ordinava di procedere subito alla rimozione del Colleoni. Partii immediatamente per Venezia e la sera stessa presi i necessari accordi col Prefetto, con l'Ammiraglio e col Soprintendente ai Monumenti.

Secondo il mio progetto, l'impresa doveva compiersi con i criteri seguenti: Poichè la sua esecuzione non richiedeva che pochi giorni, ma d'altra parte era impossibile in quel momento garantire la durata della resistenza della linea di difesa improvvisata sul Piave, io decisi di fare iniziare subito l'impalco e di proseguire il lavoro con la maggiore sollecitudine possibile. Nella deprecata ipotesi di uno sfondamento del nuovo fronte di battaglia, o l'opera si sarebbe trovata tanto innanzi da poterne ritenere certo il compimento, e sarebbe stata continuata ad ogni costo, oppure essa non sarebbe stata sufficientemente avanzata, e in questo caso mi sarei limitato a far rimuovere l'impalcatura e ogni altra traccia del lavoro cominciato, contentandomi di lasciare il monumento libero da ogni protezione, una volta che esso non sarebbe stato più esposto alle minaccie degli areoplani.

Ma le cose si svolsero invece diversamente, perchè il giorno seguente furono sollevati dalle autorità cittadine nuovi ostacoli e il 22 l'Ammiraglio mi faceva notificare a Rovigo, dove intanto mi era recato per provvedere alle necessità locali, che si era stabilito di rinunziare senz'altro al trasporto del Colleoni.

Pur tuttavia neanche questa decisione doveva essere definitiva, perchè il 9 dicembre, eliminata per le vive insistenze del Ministro della Pubblica istruzione e del Direttore Generale delle Belle Arti ogni difficoltà, io fui di nuovo invitato a eseguire la rimozione del monumento e, recatomi a Venezia, posi immediatamente mano ai lavori, che da quel momento in poi proseguirono alacramente, interrotti soltanto dalle forti piogge e dalle frequenti nevicate.

Come è naturale, il metodo tenuto per la discesa del monumento fu quello medesimo felicemente sperimentato a Padova per il trasporto del gruppo di Erasmo Gattamelata. Venne eretto il solito palco di legno e, per mezzo di un paranco differenziale, alle ore 14 del 18 dicembre fu sollevata e calata senza incidenti di sorta la statua di Bartolomeo Colleoni in arcioni.

Ma quando, tolta la figura del guerriero, sulla groppa del cavallo apparve la grande apertura sottostante alla sella, rilevammo con maraviglia che lo spessore del bronzo era quasi doppio del normale. Esso, che misurava circa due centimetri e mezzo al bordo dell'apertura, si ingrossava ancora notevolmente in altri punti e non è escluso che l'estremità delle zampe del colossale cavallo siano piene o quasi.

A prima vista mi parve di poter trarre da questo particolare un argomento decisivo per chiarire la dibattuta questione dell'autore del monumento, ma dovetti ricredermi. È infatti evidente che il grande spessore del bronzo del Colleoni corrisponde ad uno spessore identico della cera destinata alla fusione. Ciò mi fece pensare che l'artista avesse modellato addirittura in cera l'opera sua, come fu spesso nella pratica degli scultori del Rinascimento. E, poichè è noto per testimonianza di documenti che il Verrocchio lasciò il



Santa Cristina al Tivarone (Treviso) — Pala di Lorenzo Lotto.



Orgiano (Vicenza) — Chiesa parrocchiale — Sacra Famiglia di Bartolomeo Montagna.



Ceneda (Vittorio) — S. Maria del Meschio — Annunciazione, del Previtali.



Venezia — Trasporto del cavallo del monumento Colleoni.



Venezia — Abbassamento del cavallo del monumento Colleoni.

modello del monumento di terra, se ne poteva dedurre che Alessandro Leopardi avesse rimodellato completamente il gruppo, che, insomma, lo scultore e il fonditore della statua equestre a noi pervenuta fossero una persona sola.

Ma subito dopo riflettei che lo spessore insolito della cera e del bronzo poteva spiegarsi anche con l'inesperienza del fonditore, il quale, temendo che le varie colate non raggiungessero le parti estreme delle forme, si garantì del pericolo ispessendo lo strato della cera, preparando, cioè, una più larga strada al fluire della materia incandescente.

Tornando agli scopi pratici della rimozione del cavallo, l'accertamento dello spessore del bronzo ci rese dubbiosi della capacità dei mezzi posti in opera



Venezia, Rimozione dei pozzi di Palazzo Ducale.

a sollevarlo con tutta sicurezza. Ed il dubbio prese maggiore consistenza dopo un calcolo del peso del cavallo, fatto dal Sopraintendente ai monumenti del Veneto con sufficiente approssimazione sul fondamento dei dati forniti dalla superficie della mole da rimuovere, del suo spessore e del peso specifico del bronzo, e sopra tutto dopo qualche cauto esperimento eseguito con l'aiuto di una binda e di un dinamometro fornito dall'Arsenale marittimo.

Decidemmo quindi di rinforzare notevolmente l'impalcatura, e questo nuovo lavoro, ostacolato di continuo dalla pioggia e dalla neve, era compiuto la sera del 28 dicembre. Il giorno seguente, alle ore 10, aggiunto al primo un più potente paranco differenziale, liberati i tre dadi di bronzo sottostanti agli zoccoli del destriero dai corrispondenti incavi della base — ai quali erano fissati con perni di ferro e colate di piombo — rilevate e registrate tutte le quote di livello per assicurare la precisa ricollocazione della statua equestre, anche il cavallo era calato in terra, e il 30 dicembre, mediante un piano inclinato, veniva fatto salire, vicino alla statua di Bartolomeo Colleoni, su una grande

peata. Era il tramonto quando la barca mosse dalle fondamenta del Campo S. Zanipolo, avviandosi col mirabile gruppo alla stazione ferroviaria.

La sera stessa giungeva in Venezia il *Times*, il quale, smentendo che la Direzione Generale delle antichità e belle arti pensasse a rimuovere dalla sua base il monumento del grande capitano della repubblica veneta, aggiungeva che, sebbene all'Italia non facessero difetto ingegneri e maestranze capaci delle maggiori audacie, pur tuttavia non era credibile che in quel momento si volesse affrontare una impresa la quale doveva apparire più ardua delle fatiche d'Ercole.

*
* *

Già, per mio invito, il 6 dicembre il Soprintendente ai monumenti del Veneto si era recato in Treviso e insieme con l'architetto Rupolo aveva curata la rimozione delle sculture del Bambaja decoranti il monumento Bua in S. Maria Maggiore, della Madonna lombardesca collocata sopra la porta della sagrestia nella stessa chiesa, dei bronzi decoranti l'altare del Santissimo nel Duomo, di dodici bassorilievi di varie epoche infissi nell'andito della cappella dell' Annunziata e del ritratto in terracotta policroma del canonico Broccardo, pure nel Duomo trevigiano. Poco più tardi, sempre per mio consiglio e giovandosi della collaborazione del Rupolo, egli provvedeva al sollevamento e al trasporto dei bellissimi puteali di bronzo esistenti nel cortile del palazzo ducale, dell'Adamo e dell'Eva, capolavori di Antonio Rizzo, e dell'altra statua, del pari attribuita al Rizzo, rappresentante forse Marte. Dal canto suo la fabbriceria di S. Marco, accogliendo la mia preghiera, incaricava l'architetto comm. Marangoni di calare e affidarci in consegna la statua di bronzo di Tomaso Rangone, collocata in alto, sulla porta della chiesa di S. Zulian, e la Soprintendenza alle gallerie e alle opere d'arte, secondando altra mia iniziativa, avviava a sicura destinazione il grande gruppo rappresentante *Dedalo e Icaro* di Antonio Canova, già da tempo prudentemente imballato e messo al riparo dai pericoli delle incursioni aeree,

Al salvataggio dei bozzetti originali in creta e dei dipinti più interessanti di Antonio Canova esistenti in Possagno aveva provveduto, per nostro incarico, fino ai primissimi giorni del novembre l'animoso e instancabile tenente Dr. Giorgio Nicodemi; altre numerose pitture, gessi e cimelii canoviani ricuperò personalmente più tardi e sottrasse alla distruzione il maggiore Ugo Ojetti. Ma è noto che non tutte le opere del grande scultore esistenti nel Veneto sono concentrate a Possagno. Perciò, appena mi fu possibile, io stesso mi recai ad Asolo e, lavorando fra gravissime difficoltà sotto incursioni aeree continuamente rinnovantesi, senza mezzi d'opera, a forza di braccia, aiutato da un gruppo di alpini francesi, riuscii a trasportare il pesantissimo Paride appartenente al Municipio, statua in marmo assai più grande del vero. Altre due statue del Canova, l'Orfeo e l'Euridice, eseguite in pietra tenera, conservate insieme con la nota stele sepolcrale in marmo nella villa Falier a Pradazzi d'Asolo, feci pochi giorni dopo rilevare e trasportare dall'architetto Rupolo.

Se le vicende della guerra consigliavano di sospendere in Venezia altri importanti trasporti di pubblici monumenti, quali i pili di Alessandro Leopardi, il Leone di piazzetta, i Mori dell'Orologio e le statue di Daniele Manin e di Carlo Goldoni, alla cui rimozione, dopo pratiche da me condotte, avevano

dato il loro consentimento le autorità cittadine, diverso provvedimento era necessario prendere per Treviso.

Qui, mentre insieme col Sopraintendente Dr. Fogolari e col maggiore Ugo Ojetti compivamo una ulteriore revisione degli oggetti rimasti nel Museo Civico dopo le spedizioni dei primi giorni di dicembre e le precedenti, ci proponemmo anche il quesito dell'imballaggio e del trasporto dei grandi affreschi distaccati di Tommaso da Modena, rappresentanti Storie della vita di S. Orsola. Il peso gravissimo di ognuna di quelle opere d'arte, l'essere state esse circa trent'anni addietro tolte dal muro con tutto l'intonaco, la vastità della loro superficie che le rendeva particolarmente sensibili alle oscillazioni, agli scuotimenti e, in conseguenza, alla disgregazione, ci resero lungamente perplessi. Pur tuttavia, dopo maturo esame e dopo aver sentito anche l'avviso del restauratore signor Francesco Steffanoni, io e il Dr. Fogolari considerammo che il pericolo continuo al quale quelle rarissime opere erano esposte consigliava qualunque ragionevole ardire, e il trasporto fu effettuato. Coperte le pitture con solide striscie di tela per mantenerne la coesione e accuratamente imballate ad una ad una, esse vennero calate da una finestra del Museo e con uno speciale carro ferroviario presero la via di Pisa.

Erano quelli i giorni in cui la barbarie nemica infuriava più ciecamente su Treviso con incursioni aeree quotidiane della durata di otto e dieci ore; la città era ormai quasi deserta, rilevantissimo il numero delle case colpite, le strade rese impraticabili dalle macerie e dai muri pericolanti. Inoltre tutta la zona era potenzialmente sotto il tiro diretto dell'artiglieria, che una mattina aveva lanciato numerose granate nei pressi della stazione.

Mi parve pertanto che per Treviso dovessero adottarsi misure che non avrei osato prendere per altre località meno esposte e, d'accordo col Sopraintendente alle gallerie e alle opere d'arte, con la Direzione generale e col Vescovo della Diocesi, nonostante per ragioni tecniche fosse dissenziente il Sopraintendente ai Monumenti, stabilii di affidare al prof. Steffanoni il distacco di una parte degli affreschi di Tommaso da Modena decoranti il salone capitolare del convento di S. Nicolò, e dei due guerrieri dipinti da Lorenzo Lotto ai lati del monumento Onigo, nella medesima chiesa di S. Nicolò che già due volte era stata colpita da bombe lanciate da aereoplani e le cui vicinanze erano tutta una rovina. Per tal modo, se, come era da sperare, la chiesa e il convento fossero stati risparmiati, sarebbe stato possibile ricollocare al loro luogo le pitture staccate, se per mala ventura gli edifici fossero andati distrutti, avremmo salvata una delle opere più nobili del Lotto e un esemplare degli affreschi di Tommaso da Modena sufficiente a conservare la memoria di quel singolarissimo fregio del salone capitolare di S. Nicolò che può essere considerato come una vera decorazione a serie.

Il lavoro, animosamente compiuto dallo Steffanoni sotto l'infuriare dei bombardamenti e in stagione poco propizia, sorvegliato continuamente da me e dal Fogolari e collaudato dal prof. Tito Venturini Papari, insegnante tecnica del restauro nel R. Istituto di belle arti di Roma, riuscì egregiamente; ora le superfici dipinte, accuratamente incollate su tela, attendono di essere ricollocate sul loro intonaco, la cui immacolata bianchezza dimostra che neppure una particella del succo cromatico andò dispersa durante la delicata operazione.

Uguale precauzione venne suggerita al proprietario della villa Giacomelli in Maser, per salvare dal pericolo che li minacciava almeno i più belli fra i mirabili affreschi di Paolo Veronese, ma il cav. Giacomelli preferì affidare la sua villa alla buona sorte, che l'ha effettivamente protetta.

Non aveva avuta uguale fortuna la villa Berti a Nervesa, che una bomba incendiaria aveva quasi del tutto distutta negli ultimi giorni del novembre 1917. Abbattuto completamente il tetto e tutti i soffitti del corpo di fabbrica centrale, degli affreschi di G. B. Tiepolo che la decoravano non era rimasto a posto che un frammento del riquadro dipinto sulla parete destra della gran sala, rappresentante l'Ingresso del Gonfaloniere Pietro Soderini in Firenze.

Allo scopo di vedere se fosse consigliabile il distacco di quella reliquia, il 14 gennaio 1918 mi recai a Nervesa insieme col maggiore Ojetti, ma dovemmo riconoscere che un tentativo di salvataggio non era consigliabile.

Nervesa è immediatamente sulla riva del Piave e la villa Berti è lambita dalle acque del fiume; anzi proprio nel suo giardino erano allora scavate le nostre trincee di primissima linea e i camminamenti più avanzati. Mentre compivamo il sopraluogo, nel quale avemmo compagno il comm. Giovanni Beltrami, presidente dell'Accademia di Brera, i tiri di artiglieria battevano il terreno tutto intorno e raffiche di fucileria scrosciavano appena uno di noi si scopriva. Evidentemente non appariva possibile in quelle condizioni eseguire con certezza di successo un lavoro per il quale, in mancanza del pavimento, sarebbe stato necessario anche costruire un ponte e ottenere un grado di temperatura irraggiungibile allo scoperto, nel cuore della stagione invernale.

In questo senso scrissi al Ministro della pubblica istruzione e a S. E. il generale Caviglia, allora comandante del corpo d'armata operante nella zona di Nervesa.

Ma il sentimento che nell'esercito italiano ha costantemente confuso l'amore devoto per ogni segno della nostra gloria passata con la brama della gloria presente, volle vincere ogni difficoltà, così che, ottenutone dal proprietario il consenso e fuori da ogni responsabilità della Direzione generale delle belle arti, un oscuro fantaccino con pazienza infinita compì lo strappo dell'avanzo dell'affresco del Tiepolo sfuggito alla distruzione della villa Berti.

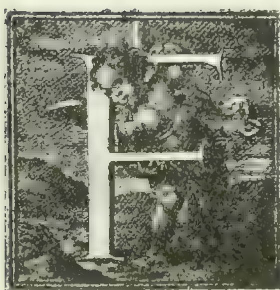
Arduino Colasanti



Venezia. Chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo — Soffitto dipinto dal Piazzetta danneggiato da bombe [illegible]

PROVVEDIMENTI

PRESI A TUTELA DI OGGETTI D'ARTE SOTTOPOSTI ALLA GIURISDIZIONE DELLA SOVRAINTENDENZA DEI MONUMENTI DI VENEZIA : : : : : : : :



INO dall'autunno del 1914, quando l'Italia tutta vibrava d'indignazione per le vandaliche gesta che la Germania compiva nel Belgio invaso, ove non soltanto s'incendiavano villaggi e città e si fucilavano inermi cittadini, ma si abbattevano metodicamente i monumenti della civiltà, della religione e dell'arte, quasi volesse distruggersi la memoria del piccolo ma operoso e civilissimo regno, pensai subito che fosse il caso di provvedere alla conservazione di parte, almeno, del patrimonio artistico a me affidato, qualora l'Italia avesse dovuto pur essa scendere in campo.

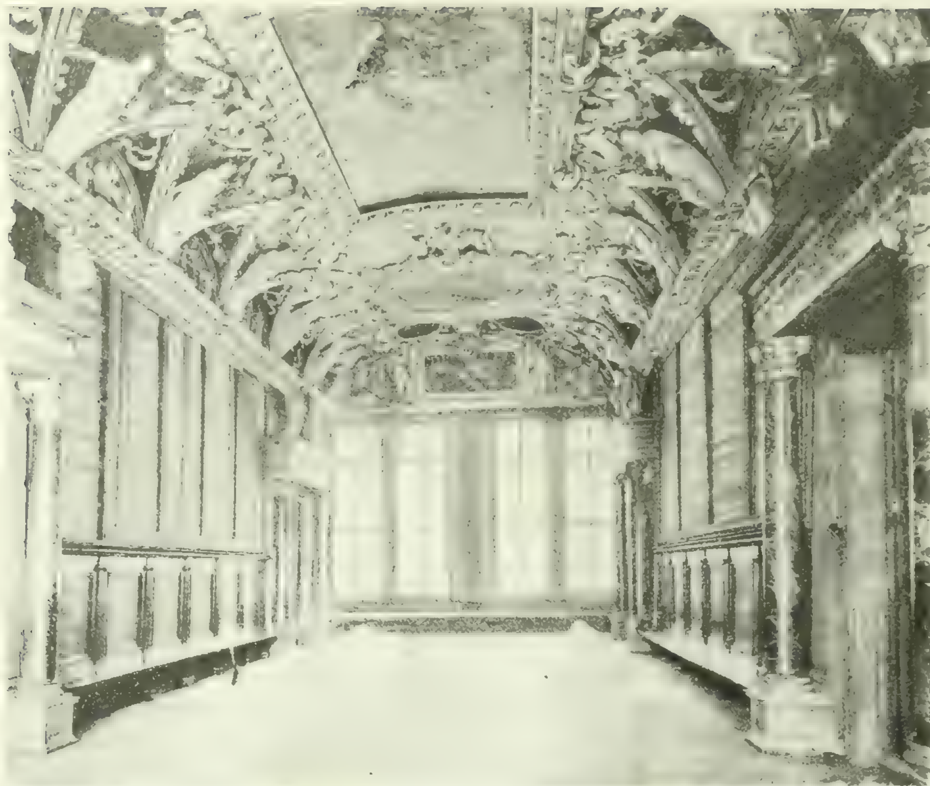
Quanto più la Germania si accaniva rinnovando in pieno secolo XX° le atrocità e le distruzioni degli Unni, quanto più andava creando martiri, che dal lor sangue avrebbero fatto sorgere innumeri eroi, ed innalzava cumuli di macerie coi capolavori d'arte e di storia, quanto più alta formavasi la barriera che la avrebbe divisa dai popoli civili, tanto più si radicava in me il convincimento che la terra ove imperò il diritto, da cui partì la luce della civiltà che illuminò il mondo, non poteva esimersi dal brandire la spada. Studiai perciò con diligenza e pazienza quello che far potevasi, sceverando ciò che bisognava pur a malincuore abbandonare. E per quanto poteva venir fatto, scesi a studiare i particolari di esecuzione onde esser al giusto momento pronto all'opera senza dover ricorrere ad improvvisazioni che, per quanto geniali, per l'indole loro presentano sempre manchevolezze.

Nel marzo 1915 fui dal Direttore Generale dapprima pregato di esporre i miei concetti e poi invitato ad attuarli.

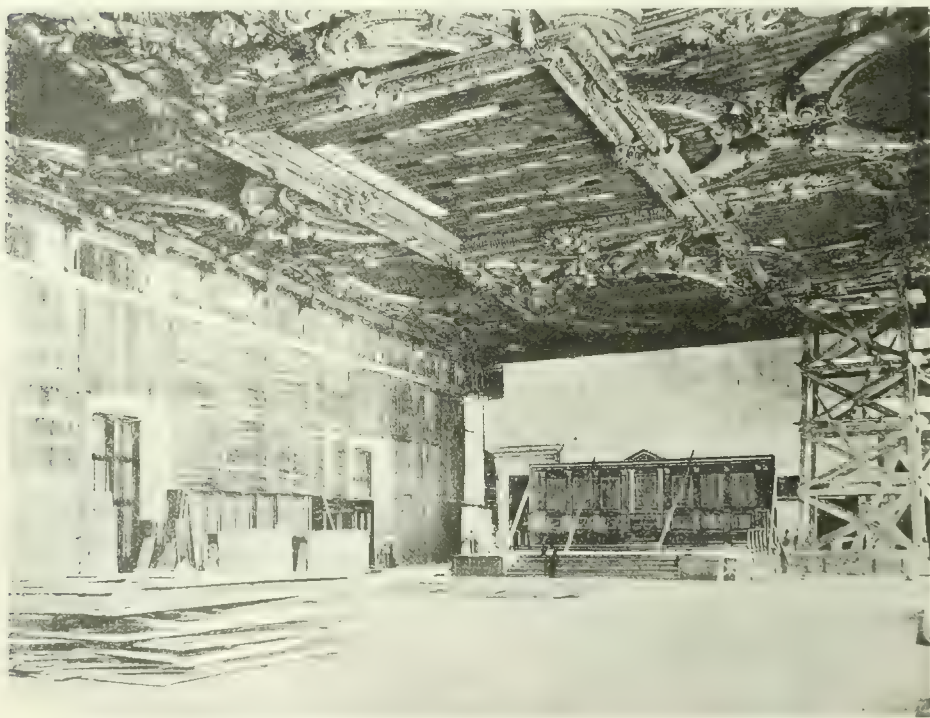
Avendo chiaro nella mente il problema, preordinai tutto il necessario per modo che procedetti senza incertezze, ed in un tempo relativamente ristrettissimo ho potuto compiere un lavoro ingente senza si avessero a lamentare inconvenienti.

Il criterio generale che informò l'opera della Soprintendenza si enuncia in poche parole: « mettere in luogo sicuro tutte le opere d'arte che si prestavano ad essere rimosse senza danno, e tentare ogni mezzo onde proteggere i monumenti architettonici ».

Le differenti protezioni dei monumenti architettonici sono state illustrate nella relazione sulle difese alle opere d'arte; qui non parlerò che dei mezzi impi



Venezia, Palazzo Ducale — La sala detta delle Quattro Porte dopo levati i dipinti.
La volta dipinta a fresco del Tintoretto è l'unico dipinto restato in posto.



Venezia, Palazzo Ducale — La sala del Maggior Consiglio.
Mentre si fanno i preparativi per scendere il Paradiso del Tintoretto già coperto di veli.

gati nel rimuovere le opere d'arte affidate alla Soprintendenza dei monumenti e dei trasporti fatti delle opere stesse.



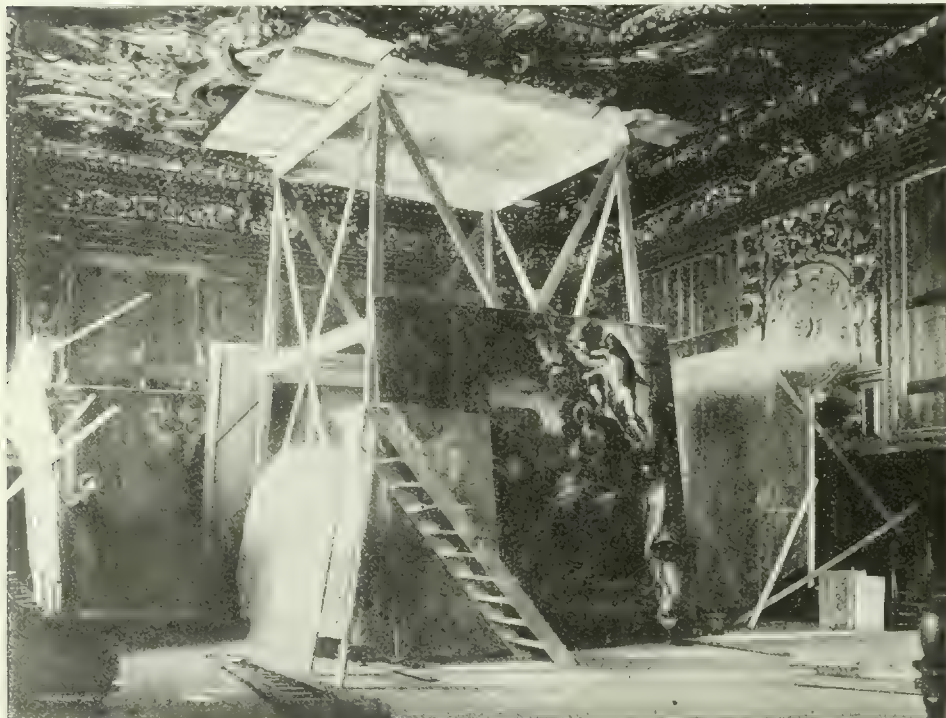
Venezia, Palazzo Ducale — Sala del Collegio mentre si calano i dipinti.

Il massimo monumento, il Palazzo Ducale, aveva tutte le pareti ed i soffitti ornati da pitture illustranti la storia e le gesta della grande e gloriosa repubblica. Se tutte non sono artisticamente preziose, tutte sono invece storicamente importanti. Fortunatamente, tranne un soffitto affrescato, tutte le pitture sono su tela e questo facilitò il compito chè però rimase egualmente arduo per le

grandi dimensioni di numerosissimi dipinti e per la difficoltà di farli scendere mentre avevano telai esilissimi.

Si procedette dapprima ad incollare sui dipinti più preziosi, e che mostravano stacchi o sollevamento di colore, fini veli di seta, ma su tutti i dipinti venne incollata poi una garza di cotone, onde meglio salvaguardarli contro accidenti e danni non difficili a prodursi arrotolandoli.

La Soprintendenza ai monumenti non volle saperne di usare le incollature di carta, perchè con queste più facilmente si arriva all'effetto opposto di quanto ci si ripromette, si provoca lo stacco del colore ed il fatto non viene avvertito,



Venezia, Palazzo Ducale — La sala del Senato (Pregadi) col carro per i lavori per la discesa dei dipinti del soffito e quadri delle pareti già calati

mentre invece riesce apparente usando la garza. I cilindri di legno usati per avvolgere i dipinti furono fatti vuoti e rinforzati da dischi alla distanza di un metro ed ebbero dimensioni ragguardevoli. I diametri variarono da 60 a 80 centimetri a seconda della lunghezza e della qualità dei dipinti da avvolgere. Per il dipinto del *Paradiso* di Tintoretto si arrivò ad una lunghezza di cilindro di undici metri. La superficie dei cilindri venne accuratamente piallata; si volle sempre legno stagionato, tagliato a striscie strette e collocate saldamente onde non si producessero fenditure, che sarebbero dappoi apparse nel dipinto come rigature. Tutti questi cilindri furono approntati in antecedenza così che mai mancarono quando vi erano dipinti pronti per essere arrotolati. Per economia quando si avevano quadri di dimensioni convenienti e di relativo valore, si avvolsero su di un cilindro due e talvolta tre tele. A cilindro preparato con le tele arrotolate si fece sempre una camicia di carta resistente e sopra questa si pose una foderatura di tela da imballaggio cucita accuratamente. I dipinti di

piccole dimensioni furono anch'essi protetti coi veli, ma vennero poi rinchiusi in gabbie che l'esperienza dimostrò migliori delle casse, essendochè vengono così maneggiate con maggiore facilità e più cura ed i dipinti non corrono pericolo di soffrire per trovarsi senza aria. Le difficoltà maggiori s'incontrarono nella discesa delle pitture dai soffitti. Le tele, chiodate su telai insufficienti ed in gran parte male andati, avevano dimensioni imponenti. Bisognò per queste usare di numerose puleggie, fissarle al soffitto in prossimità al dipinto, far scorrere in queste una cordicella, un capo della quale doveva essere fissato al telaio della pittura e l'altro tenuto da un operaio. Quando tutto era pronto si dovevano togliere i ritegni di viti o cornici che obbligavano il quadro e si poteva iniziare la discesa. Ma perchè il telaio non avesse a spezzarsi ed il dipinto non soffrisse danni, ognuno doveva far scorrere quella data lunghezza di corda così che la pittura rimanesse sempre orizzontale. Le difficoltà crescevano, ben s'intende, col numero delle puleggie che dovevano porsi in opera e che furono perfino 24 per calare il dipinto del Tintoretto formante centro del soffitto della Sala dei Pregadi.



Venezia — Cilindri pronti ad essere trasportati sulle rive d'approdo del Palazzo Ducale

Perchè tutto procedesse bene, occorreva personale disciplinato ed intelligente ed una costante ed attenta sorveglianza. Nessun inconveniente si ebbe a deplorare mai nelle molteplici e complesse operazioni eseguite in Palazzo Ducale e lo si deve al personale di custodia, che operò con la massima buona volontà, ed all'impresa Acerbi.

I dipinti di più piccole dimensioni che ornavano i soffitti si son potuti far scendere usando di carri trasportabili, quei carri stessi che si sono usati per togliere le cornici di ritegno e per adattare le carrucole.

Il trasporto dei grandi cilindri nei locali, che dovevano ricoverare i tesori delle pitture, fu un'operazione che richiese cure particolari. I cilindri erano bensì resistenti molto anche alla flessione e non erano di soverchio peso, ma non si potevano muovere se non sostenendoli alle estremità. Non si potevano sostenere a metà a meno di compromettere i dipinti che vi erano avvoltolati. Si dovette perciò formare dei ganci speciali, i quali s'introducevano nei fori dei dischi di testa e servivano a reggere anche le correggie da sospendersi alle stanghe usate dai trasportatori, che furono spesse volte in numero di otto per i cilindri più pesanti.

I cilindri e le gabbie furono dapprima collocati nel piano terreno del Palazzo Ducale e negli ammezzati del Palazzo Pesaro, perchè in sul principio della guerra quei locali si potevano ritenere sicuri, ma essendosi poi constatato che le bombe crescevano sempre di potenza ed erano capaci di attraversare perfino tre impalcati non ostante i solidi pavimenti in battuto alla veneziana, si dovette pensare a togliere le preziose decorazioni dai provvisori ricoveri ed

inviarle oltre Appennino, là dove era presumibile non giungessero le offese nemiche. Dapprima furono spediti per ferrovia a Firenze i dipinti di maggior interesse, ma in seguito vi si dovettero inviare anche quelli di minore importanza; e dopo le infauste giornate di Caporetto, quando si temeva perfino si volesse abbandonare Venezia, furono spediti con barconi del Genio anche i dipinti dei depositòrii, i quali, se pure avevano scarsissimo valore, non si voleva divenissero quasi un trofeo nelle mani del nemico.

Nelle spedizioni per ferrovia vennero usati i cosidetti «carri equipaggi» tutti chiusi ed aprentisi sulle pareti trasversali. I cilindri furono posti su cavalletti ed accompagnati da personale d'ufficio.



Venezia — Rimozione dei pozzi di Palazzo Ducale.

Il trasporto dalla ferrovia al luogo di ricovero venne operato con carri sotto la sorveglianza di coloro stessi che seguirono i dipinti.

Mercè tutte queste precauzioni nessun guasto, nessun accidente avvenne alla preziosa suppellettile.

Nelle spedizioni coi barconi forniti dal Genio lagunare si usò parimenti di fare accompagnare i tesori artistici da personale scelto fra i custodi. Anche nel lungo viaggio fluviale e malgrado il tempo piovoso ed umido, e le lunghe soste per imgombri e difficoltà di rimorchio, non si ebbero a lamentare danni di veruna specie.

In seguito alla disgraziata e dolorosissima ritirata dopo Caporetto si dovette pensare ad esportare quanto poteva divenire preda appetitosa per il nemico, se la nostra resistenza fosse venuta meno sull'improvvisata linea del Grappa e del Piave. In appresso, allorchè le incursioni aeree spesseggiavano e divennero più terribili per la presenza di aviatori germanici che nulla lasciarono d'intentato onde spargere il terrore, seguendo in ciò i principii guerreschi teutonici, si dovette anche pensare a moltiplicare le protezioni, e queste ultime,

poichè la potenza delle bombe lanciate era enorme, si dovettero limitare alla difesa contro le scheggie.

Nelle angosciose giornate di novembre, quando tuonava il cannone vicinissimo a Venezia, passavano per l'anima fremiti pensando che il domani forse, delle granate sarebbero piovute sulla città. Tutto era triste, il cielo piovoso, le pietose carovane di profughi, le notizie che da tutte le fronti dell'Intesa giungevano. Pareva tutto cospirasse a togliere la speranza. L'anima si ribellava al pensiero di un'Italia prostrata, di Venezia insozzata dal piede dei nuovissimi barbari. Si sarebbe voluto tutto trasportare lontano, metter tutto al sicuro si urtava nell'impossibilità. Non si doveva intralciare in verun modo l'opera della difesa. Erano momenti ansiosi e gli animi erano combattuti. Vi era chi perfino pensava a cessioni pur di veder Venezia intatta, e chi diceva di amare più la piccola patria che la Grande, intendendo che avrebbero veduto più volentieri abbattuta l'Italia anzichè sciupata Venezia! Si pensava in quel momento, e non da pochi, fosse necessario ritirarsi all'Adige ed al Mincio, e forse al Po anzichè all'Adige. Prevalse la Dio mercè, per la fortuna dell'Italia, il concetto di resistere, affrettandosi a mettere al sicuro le cose più preziose: i cavalli di S. Marco, il monumento Colleoni, le vere dei pozzi del Palazzo Ducale e quanto altro poteva senza danno certo venir tolto e conservato in luogo più sicuro.



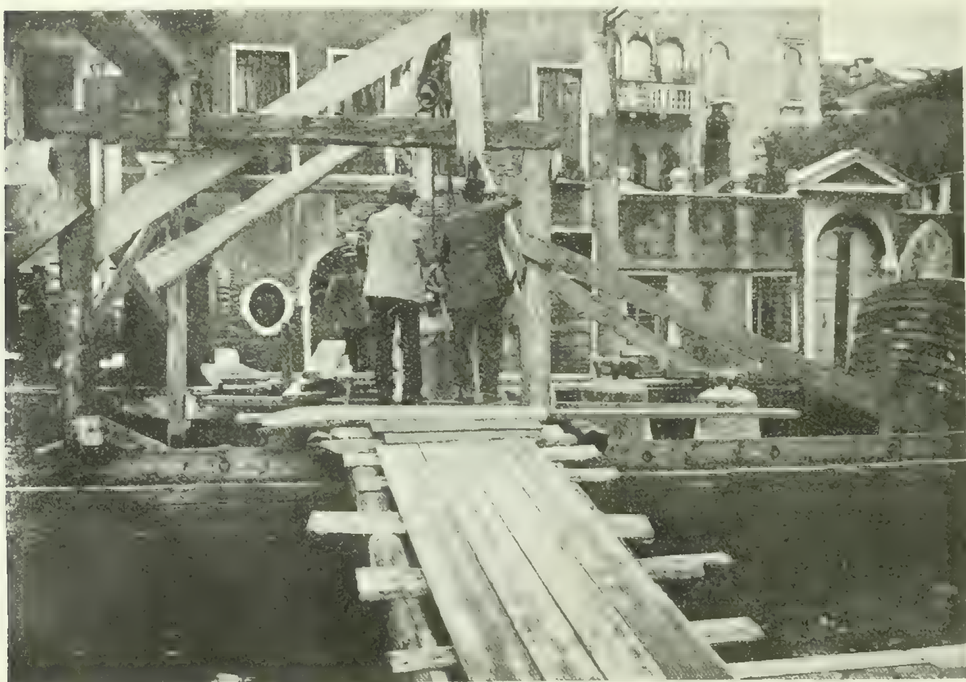
Venezia — Statue tolte dalla sabbia e pronte al trasporto nei barconi.

Le vere dei pozzi di Palazzo Ducale trovandosi soltanto poggiate sui gradini che le contornavano, furono tolte senza fatica e fissate su di un piano formato da robuste e ben connesse travi. Poi con rulli in legname disposti sotto il piano di posa vennero fatte scorrere traversando la piazzetta e la riva fino alla piatta che doveva trasportarle alla stazione dove le gru le innalzarono e le deposero pari pari sui vagoni, e giunsero a destinazione incolumi. Come si usò per il Colleoni, non furono neppure esse fasciate ma solo protette da una specie di gabbia così che il bronzo non perdesse punto la patina preziosa che solo il tempo può dare. Nei punti di appoggio si formarono cuscini con tele a più doppi escludendo sempre l'alga, la quale, contenendo forti dosi di sale marino e di iodio, produce ossidazioni che deteriorano il metallo.

Anche le statue preziose del Rizzo, l'Adamo e l'Eva, che ornavano l'arco che termina l'andito d'entrata del Palazzo Ducale verso la Scala dei Giganti, furono tolte dalle loro nicchie, poi che si asportarono le difese di sacchi, e si adagiarono su di un solido letto composto di travi e si rivestirono di semplici tele per proteggerle da possibili graffiature, indi coi rulli si fecero scorrere fino alle barche.

Parimenti si usò per l'altra statua del Rizzo, pure in cortile del Palazzo Ducale, conosciuta sotto il nome del *Terrore* perchè porta sullo scudo una testa di Medusa.

Le statue tolte dai numerosi monumenti dei Ss. Giovanni e Paolo, le quali, per difenderle dalle bombe, erano state ricoperte da altissimo strato di sabbia, certamente, nel deprecato caso d'invasione nemica, dovevano apparire come preparate per il trasporto, epperciò fu prudente toglierle dalla loro provvisoria sepoltura e spedirle ove non correvano pericoli. Così pure le campane della Chiesa, che attendevano nella distrutta Cappella del Rosario si costruisse un castello da dove spandere i loro squilli, si dovettero inviare in luogo sicuro. E poichè in quei giorni fortunosi v'era un grande ingombro nelle ferrovie, fu



Venezia — Trasporto delle campane della cappella del Rosario.

necessario approfittare della navigazione fluviale usando di barche fornite dal Genio militare lagunare.

Statue e campane, nonchè le casse contenenti le sculture più importanti del Museo archeologico, che ha sede in Palazzo Ducale, i preziosi candelabri in bronzo di S. Giorgio, tutto fu posto in burchi coperti; e poichè lo spazio non difettava, vi si aggiunsero i dipinti del depositorio del Palazzo Ducale ed alcuni cilindri di tele, pertinenti pure al Palazzo, tutte cose che, pur avendo scarso valore artistico (tantochè dapprima eransi trattenute a Venezia), era bene di spedire lontano perchè non avessero a figurare come trofei alle orde dell' invasore.

Anche le vere da pozzo della Cà d'Oro, alcuni soffitti in legno poterono trovar posto nei capaci natanti che scortati da militari e custodi del Palazzo Ducale furono rimorchiati fino molto avanti nel Po finchè, trovato il luogo adatto per caricarli in ferrovia, procedettero per la destinazione assegnata.

Nei giorni grigi della trepidanza, quando a Venezia ognor più vicino si sentiva tuonare il cannone, si era pensato di portare al di là dell'Appennino sopratutto gli oggetti artistici in bronzo, il leone di S. Marco che sta sulla colonna ringhiando, come dice il Sanuto, verso il nemico, i pili per gli sten-

dardi di Cipro, Candia e Morea, i mori che battono le ore sulla torre dell'orologio, nonchè altre fusioni più o meno importanti sparse nelle chiese di Venezia e di Padova.



I burchi contenenti le opere d'arte lungo il Po

Ma molti si impensierirono del grave danno morale che potevasi produrre sui militari e sulla popolazione.

Vedendo discendere il leone alato simbolo della grandezza veneziana, vedendo abbassare le antenne che avrebbero dovute esser sempre pronte per issarvi le bandiere annuncianti vittoria, non poteva a meno d'infiltrarsi nel



Scarico di statue a Revere

popolo e nelle milizie la credenza che il Governo stesso avesse poca fede nella nostra resistenza. Non ostante tali dispareri, la Sopraintendenza, pur non essendo favorevole all'immediata rimozione ma riconoscendone l'opportunità in alcuni casi, su richiesta del R. Commissario comm. Colasanti, studiò il modo di poter

abbassare, in caso d'assoluta necessità, con la massima possibile rapidità e senza bisogno di numeroso personale, sia il leone che i mori, e studiò anche la non facile rimozione dei pili e compilò i relativi progetti che vennero approvati. Così si tenne pronta per attuarli.

Per fortuna tutto il lavoro si limitò ad imbrattar carta, ed i bronzi preziosi restarono al loro posto incolumi anche dopo violenti e reiterati bombardamenti, perfino durante quello famoso del 26 febbraio 1918 quando 380 bombe piovvero sulla città e non meno di 25 caddero in laguna presso la riva, nel breve tratto tra il ponte della Paglia e la Capitaneria del porto.



Venezia, Palazzo Ducale.
Sala dell'Anticollegio senza i dipinti.

Un trasporto difficile, ma che s'imponeva per molti riguardi, fu quello della tavola del Cima da Conegliano esistente a S. Giovanni in Bragora. La chiesa, che non si annovera certamente fra le più solide, trovavasi in zona pericolosa essendo relativamente vicina all'Arsenale preso sempre di mira dagli aviatori nemici. Il dipinto era fino dall'origine stato racchiuso dalla sua cornice architettonica in marmo, sicchè qualora si fosse manifestato nella chiesa un incendio od una minaccia di rovina, riusciva impossibile un rapido asporto. La Sopraintendenza perciò si accinse al lavoro cominciando dal rimuovere la trabeazione ed i fianchi, ma dovette perciò rifare parte della muratura e prendere disposizioni e provvedimenti perchè levandosi le pietre scolpite non rovinasse il muro soprastante. Il dipinto fu ricoperto prima da finissimi veli di seta, i quali, sulle commettiture delle tavole, furono rinforzati incollandovi sopra delle striscie di tela molto resistente. Esaminati i fianchi del dipinto ed accertato che le tavole di pioppo erano in cattivo stato e rose dal tarlo, sospettan-

dosi potesse essere l'intero quadro nelle stesse condizioni, venne costruito un tavolato di tutta grandezza sul quale fu fatta poggiare l'opera del Cima. Lateralmente questa si fissò a quello; e così la bella tavola ha potuto discendere senza il minimo inconveniente e venire spedita senza tema che nè gli scuotimenti del viaggio, nè i movimenti delle tavole, sempre facili quando si cambia d'ambiente, avessero a produrre stacchi di colore.

Anche dal Museo di Torcello molte cose vennero tolte, incassate e spedite a cura della Sopraintendenza ai monumenti, e sarebbe stato bene che ciò fosse prima avvenuto in quanto, non potendo Torcello esser sorvegliato come nei tempi di pace, potevano lamentarsi manomissioni e sparizioni nella piccola sì, ma importante raccolta. Tra gli oggetti più importanti novero i resti dell'antica pala d'oro torcellana, il pastorale in avorio ed il pannello di Santa Fosca.

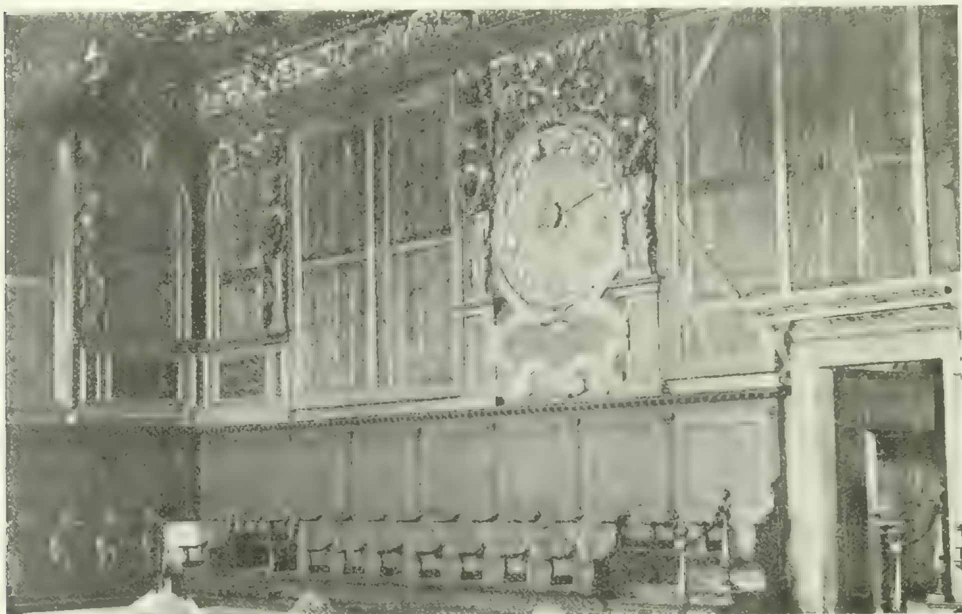


Venezia, Palazzo Ducale.
Sala del Maggior Scrutinio senza i dipinti

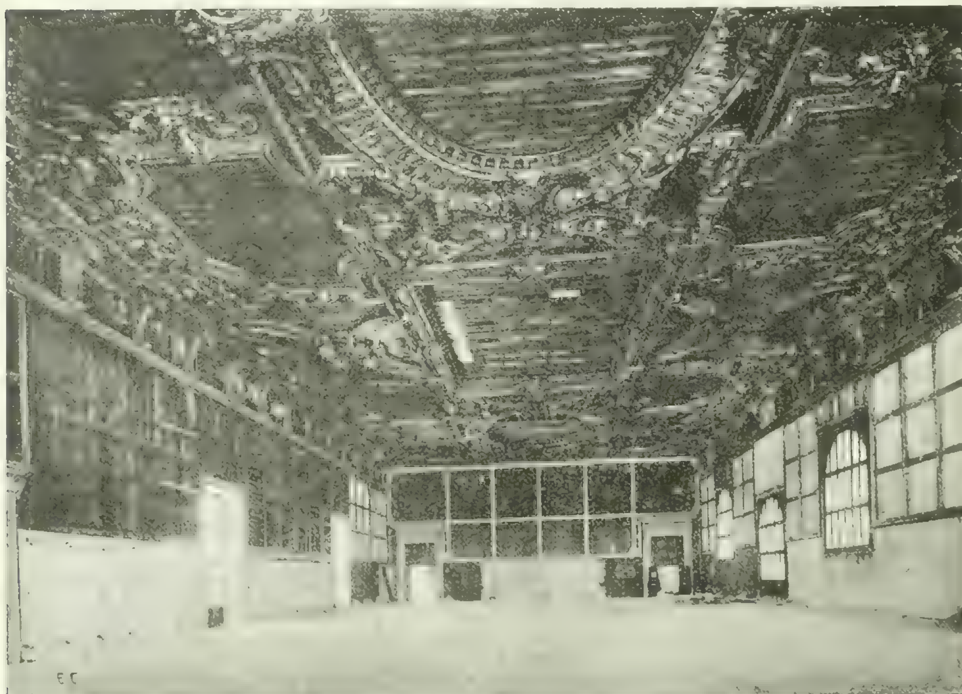
La città di Treviso, in seguito all' incursione nemica, veniva a trovarsi molto prossima al fronte. Il Piave dista da Treviso poco più di una diecina di chilometri. Non soltanto c'era il pericolo di una avanzata, ma ancor più temibile era vi giungessero granate. Sia che il nemico per la certezza di arrivarvi ben presto la volesse conservare intatta, sia perchè non s'azzardava a tenere batterie pesanti troppo vicine alla linea del fuoco, fatto sta che granate a Treviso non ne arrivarono se non nel giugno, quando l'austriaco tentò l'offensiva così gloriosamente annientata dai nostri eroici soldati. Anche allora però le granate non fecero che pochi danni, ed i monumenti restarono incolumi.

Ma se Treviso contro le previsioni non sofferse per le granate, subì danni gravissimi dai bombardamenti aerei. Parecchie case dipinte furono distrutte e danneggiate; l'antica casa Bonaparte con affreschi decorativi della fine del sec. XV fu colpita da due bombe di grande potenza ed è ridotta una misera rovina. Fu colpito il Duomo però esternamente, il tetto di S. Nicolò, la base del Campanile di Santa Maria Maggiore, il tetto di S. Francesco. Tutti questi monumenti, se soffersero danni materiali che importeranno una forte spesa a ripararli, non furono per nulla menomati nel loro valore artistico. La Sopraintendenza alle Gallerie e Musei si occupò di sgombrare il Museo, quella dei Monumenti, invitata dal R. Commissario, tolse d'opera e spedì in luogo sicuro le sculture del Bambagia di Santa Maria Maggiore, i bronzi dell'altare del Santissimo in Duomo e del Duomo pure le sculture più importanti di varie epoche, nei tempi passati infisse sulle pareti presso la sacristia, nonchè il busto dipinto della Cappella dell'Annunziata.

Furono pure portati via da Treviso, per iniziativa del R. Commissario e per disposizione ministeriale, affreschi interessantissimi di Tommaso da Modena,



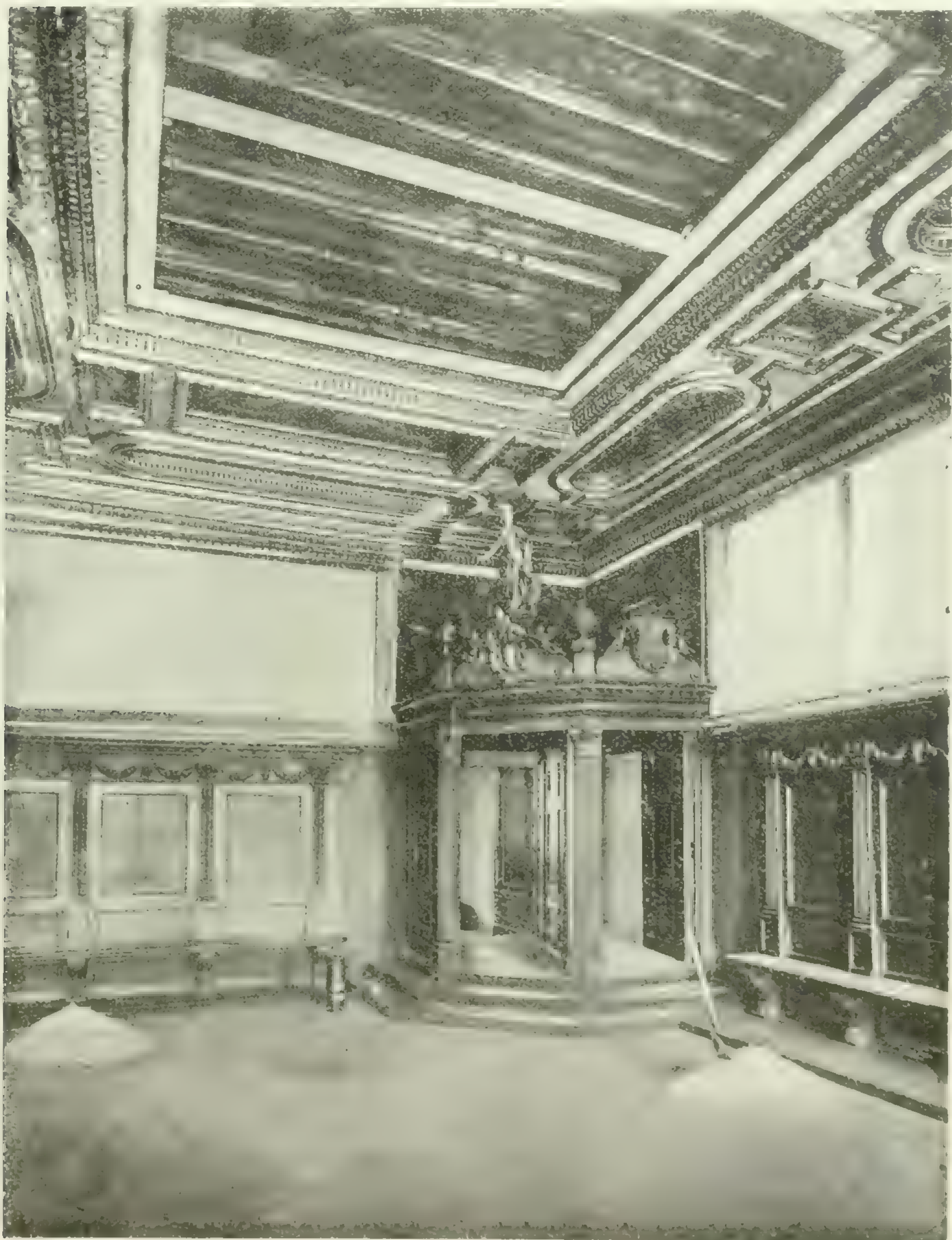
Venezia, Palazzo Ducale — Sala dei Pregadi senza i dipinti.



Venezia, Palazzo Ducale — Sala del Maggior Consiglio senza i dipinti.

che formavano fregio nella sala del Capitolo del convento di S. Nicolò e di due meravigliosi paggi del Lotto che ornavano il fondo del monumento Onigo nel presbiterio della chiesa di S. Nicolò.

Nella Villa dei Conti Falier a' piedi delle colline asolane esistevano due statue in pietra tenera (il calcare amorfo delle cave vicentine) opere giovanili



Venezia, Palazzo Ducale — Sala della Bussola senza i dipinti.

di Antonio Canova e la stele che il Canova scolpì per la tomba del suo benefattore Conte Falier. Alla fine di dicembre non si aveva ancora certezza di resistere sul Grappa e se i nostri sforzi per trattenere il nemico non fossero stati sufficienti, la località sarebbe stata certo teatro di lotte furibonde. Deciso di trasportare i cimeli, con l'aiuto dell'Autorità militare, la Sopraintendenza li caricò su

camions automobili fino a Padova, ove li consegnò alla Sopraintendenza degli oggetti d'arte che ne curò l'inoltro al luogo dal Ministero destinato.

Al momento della dolorosa ritirata, quando gli Austriaci avevano passato in più punti il Tagliamento, si volle a tutti i costi mettere in salvo la preziosa pala d'oro di Caorle, opera bizantina regalata al vescovo di Caorle dalla Regina di Cipro divenuta sposa del N. H. Cornaro. Il Comando della R. Marina mise a disposizione della Sopraintendenza un celere motoscafo, perchè, mentre effettuavasi la ritirata, era impossibile valersi delle vie di terra ingombre di truppa, di salmerie, di artiglierie. Anche nei canali non è a dirsi fosse comodo il viaggio, si dovevano fare lunghe soste onde permettere il ritorno di barconi carichi di vettovaglie, di profughi delle terre invase e delle altre che bisognava sgombrare.

Grazie alle piccole dimensioni dell'imbarcazione si riuscì alfine a sgusciare fra mezzo ai burchi e si arrivò a Caorle impiegandovi sette ore anzichè tre. Accolti cortesemente dal sindaco e dal parroco fu posto subito mano al lavoro, mentre il cannone tuonava vicino ed all'orizzonte dagli incendi dei depositi abbandonati si elevavano enormi colonne di fumo nero e denso. Oltre la pala d'oro il parroco volle affidare alla Sopraintendenza arredi sacri, registri parrocchiali e quant'altro riteneva prezioso. L'idra incassata in un pilastro dell'abside non fu tolta perchè dovendosi demolire buon tratto di muratura sarebbe stata compromessa la stabilità, nè si poteva, mancando i mezzi, procedere al rinsaldamento. Tutto un giorno fu impiegato a fabbricare casse e collocarvi gli oggetti; il mattino appresso tutto viaggiava alla volta di Venezia, ove poi giunse senza peripezie. La sera del giorno stesso gli Austriaci entrarono a Caorle.

Il prezioso campanile, la più decorata delle torri rotonde che possediamo del periodo bizantino, restava e per disgrazia era in posizione da servire di ottimo osservatorio. La bellezza artistica tolse ai nostri il coraggio di farlo saltare, la rapidità della nostra vittoria ne tolse agli Austriaci il tempo, benchè ne avessero minate le fondazioni.

In seguito all'offensiva austriaca del giugno scorso che poi terminò colla nostra vittoria, la borgata di Meolo si trovò prossima assai al centro della lotta sanguinosissima. Gli Austriaci erano già arrivati a poco più di cento metri dal paese. Il campanile serviva di osservatorio e l'artiglieria nemica lo prese costantemente di mira. Se non riuscì ad abbatterlo, molte granate però lo colpirono e colpirono pure la chiesa parrocchiale che gli sta vicina. Non appena il nemico ebbe ripassato il Piave, la Sopraintendenza si recò a visitare la chiesa perchè aveva la volta del presbiterio decorata di affreschi di Domenico Tiepolo firmati e datati. Una granata aveva squarciato il tetto e danneggiato soltanto in parte il tondo centrale rappresentante il Battesimo di Cristo e pure in parte uno dei quattro chiaroscuri ovali che contornavano il tondo. Le figure degli Evangelisti negli spicchi della volta erano intatte.

Siccome quasi giornalmente cadevano granate nelle vicinanze (la distanza in linea d'aria da Meolo al Piave non sorpassa i 6 chilometri) così la Sopraintendenza stimò opportuno trasportare gli affreschi che fortunatamente erano dipinti su cannicci. Furono collocati sugli affreschi veli e tele, furono costrutte forme per adagiarveli sopra e poi furono segati a pezzi e trasportati per barca a Venezia, ove è già tutto pronto per rimetterli coll'intonaco su di un'arma-

tura di ottone e malta di pozzolana. Il lavoro si rese possibile mercè l'aiuto dell'Autorità Militare che accordò di poter usufruire del sergente Nardo già usato dalla Sopraintendenza come soprastante avventizio a lavori di restauro. L'Autorità Militare fornì anche la manovalanza ed i materiali e si assunse anche le riparazioni al coperto per rendere possibile il lavoro.

Questi furono i trasporti compiuti dalla Soprintendenza ai Monumenti.

Avendo poi fra i custodi e gli operai, che per essa lavorano costantemente, abili e capaci, li offrì alla Sopraintendenza delle Gallerie e ad áltri incaricati che il Ministero mandò in quel tempo nel Veneto.

Venezia, li 31 gennaio 1919.

MASSIMILIANO ONGARO.



RELAZIONE

DEL R. SOVRAINTENDENTE DEI MONUMENTI DELLA ROMAGNA INCARICATO DELLE OPERAZIONI DI SGOMBERO DI OGGETTI D'ARTE CONPIUTE NELLA PROVINCIA DI MANTOVA : : : :



Lo sgombero degli oggetti d'arte della città di Mantova e di quella parte della provincia che resta al di fuori delle linee del Mincio e del Po, fu uno dei provvedimenti precauzionali suggeriti dalle disgraziate vicende delle nostre armi dopo la rotta di Caporetto.

Poichè il Ministero stesso aveva espresso il divisamento che si dovessero portare in salvo anche i soffitti intagliati, le tarsie parietali e la porta marmorea dei famosi gabinetti di Isabella d'Este nel palazzo ducale, la delicata operazione della smontatura e dell'imballaggio venne affidata a due specialisti di Milano, Ambrogio Brianza ed Enea Giannoni, i quali, malgrado la fretta onde erano pressati, poterono assolvere il difficile loro compito nel mentre stesso che il prof. Giovanni Nave compilava i rispettivi rilievi per il futuro lavoro di ricomposizione.

Quanto agli altri oggetti da salvare, si ebbe cura di trascegliere sia i capolavori di sommo pregio, sia le opere d'arte di maggior importanza per la storia locale, sia finalmente tutto ciò che potesse sembrare maggiormente appetibile al nemico per essere meglio noto o per rivestire speciale interesse per il pubblico tedesco. Oltre a ciò, parve opportuno di prendere in consegna gli oggetti maggiormente esposti ai pericoli della guerra od alla rapina della soldatesca nemica o anche quelli che ad altri sarebbe stato agevole fare scomparire col pretesto delle belliche vicende. Nè infine furono trascurate quante altre opere di valore i proprietari stessi ebbero a dimostrare il desiderio che fossero poste sotto la salvaguardia del governo. Il tutto naturalmente contemperato alle imperiose esigenze di tempo e di spesa, e subordinato alle difficoltà di trasporto di oggetti eccessivamente voluminosi e pesanti, troppo delicati o solidamente infissi al loro posto.

La prima spedizione, partita da Mantova alla volta della Toscana il 6-7 dicembre 1917, comprese ben 85 casse, disposte in tre vagoni ferroviari. La seconda, in data 2 gennaio 1918, si limitò a due soli carri, con altre 33 casse.

Dal palazzo ducale, oltre ai gabinetti di Isabella, partirono tutti i principali oggetti di proprietà governativa o colà già depositati dai vari enti cittacini, che dovranno costituire il principale nucleo del futuro museo: fra essi il noto quadro storico di Domenico Moroni colla battaglia fra i Bonacolsi ed i



Mantova — Gabinetto d'Isabella d'Este.



Mantova — Gabinetto d'Isabella d'Este.

Gonzaga, la grande tela del Rubens, il messale miniato di Barbara di Hohenzollern, il simulacro di Francesco Gonzaga di Giancristoforo Romano, altri ritratti e busti della famiglia, la statua di Virgilio del 1242, le migliori opere del Feti, alcuni arazzi, ecc.

La Biblioteca Comunale si spogliò di ben 45 pezzi del famoso suo museo statuario, senza contare altri quadri, monete, medaglie, pesi, ecc. E cinque ritratti Gonzagheschi consegnò l'Accademia Virgiliana.

La Cattedrale vide partire un Brusasorci ed un Farinati, i sei arazzi del 1598 e due paramenti preziosi. Altri arazzi, apparati e suppellettili di eccezionale valore, fra cui il fermaglio del 1562 ed il Cristo del Giambologna, diede la basilica palatina di S. Barbara; mentre la basilica di S. Andrea concesse, fra l'altro, i migliori dei suoi quadri Mantegneschi, la grande pala del Costa, il busto in bronzo del Mantegna stesso e il monumento sepolcrale di Margherita Malatesta.

Altri dipinti, paramenti e vasi sacri furono raccolti dalle chiese di S. Barnaba, S. Egidio, S. Leonardo (tavola del Francia) e S. Maurizio (due pale di Lodovico Caracci) e dallo spedale civile.

Da persone private furono accettate una tavola di Casa Anselmi e quattro sopra-porte di proprietà Sacchi.

Nei dintorni finalmente fu messo in salvo la tempera mantegnesca di Curtatone, i numerosi arazzi del secolo XVIII di Pozzolo ed il tabernacolo marmoreo di Francesco di Simone del 1486 della parrocchiale di Ostiglia.

GIUSEPPE GEROLA.

Dott. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile*

Roma, 1919 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza [illegible].

CRONACA

DELLE BELLE ARTI

Supplemento al BOLLETTINO D'ARTE

E. CALZONE - EDITORE

ANNO V. - MCMXVIII

INDICE DELLA "CRONACA DELLE BELLE ARTI"

Supplemento al BOLLETTINO D'ARTE

A

B

C

D

F

G

H

I

K

L

M

N

O

P

R

S

CRONACA DELLE BELLE ARTI

(*Supplemento al « Bollettino d'Arte »*).

ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA

ROMA

Sul significato della parola " prospettiva " usata nella legge sulla conservazione dei monumenti.

L'illustre Direttore generale delle Antichità e Belle Arti, prof. Corrado Ricci, in una lettera diretta il 26 febbraio u. s. al Presidente dell'Associazione artistica tra i cultori di Architettura, invitava il Sodalizio ad esprimere un giudizio *completo ed autorevole* sul significato da darsi alla parola *prospettiva*, che si trova negli art. 14 e 23 delle leggi 20 giugno 1909 e 23 giugno 1913 sulla conservazione dei monumenti.

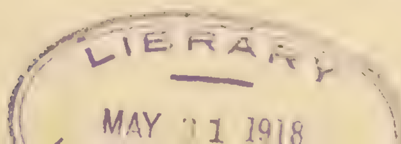
Dice la legge:

« Nei luoghi nei quali si trovano monu-
« menti o cose immobili soggette alle dispo-
« sizioni della presente legge, nei casi di nuove
« costruzioni, ricostruzioni ed attuazioni di
« piani regolatori, possono essere prescritte
« dall'autorità governativa le distanze, le mi-
« sure e le altre norme necessarie, affinchè le
« nuove opere non danneggino la prospettiva
« e la luce richiesta dai monumenti stessi ».

L'Associazione tenne l'invito e nominò la Commissione composta da noi sottoscritti, affidando l'incarico di studiare la cosa e riferirne.

La Commissione discusse a lungo sull'argomento, aggiungendo motivi ed esempi a quelli che il prof. Ricci con tanto giudizio e senso d'arte pone nella sua lettera a fondamento del proprio parere; e infine incaricò i due sottoscritti di stendere due relazioni, l'una sulla parte, per così dire, generale del soggetto, l'altra sulla parte che più specialmente si riferisce ai monumenti.

Nelle pagine seguenti è riportato tutto quello di cui si ragionò e discusse nel seno della Commissione, con quelle altre osservazioni che ai relatori occorse di fare durante lo studio dell'argomento, non meno dilettevole che importante.



PARTE GENERALE

(Relatore *Pittarelli*).

Come si legge nei dizionari seguenti:

Tommaseo. - Dizionario della lingua italiana, 1861, Società ed. torinese;

Petrocchi. - Novo dizionario universale della lingua italiana, 1894, Milano, Treves;

Nuovo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze, 1897, Tip. Galileiana;

Fanfani. - Novissimo vocabolario della lingua italiana, Firenze 1899;

Rigutini e Fanfani. - Vocabolario italiano, Firenze 1903;

tre sono i principalissimi significati della parola *prospettiva*:

1° arte o scienza di rappresentare per mezzo della proiezione centrale (come diremmo noi) gli oggetti sopra un quadro, piano o curvo;

2° le cose stesse disegnate o dipinte;

3° vedute naturali degli oggetti che si presentano allo sguardo, di un paese e simili.

Il qual terzo significato, con facile modificazione e non infrequente, nasce dal secondo, mutando le loro veci la rappresentazione della cosa e la cosa rappresentata.

Qualche volta i diversi significati s'intrecciano, appunto perchè è così facile e rapido il passaggio dall'uno all'altro. Per esempio L. Battista Alberti definisce così la pittura: *Sarà dunque la pittura il taglio della piramide visiva secondo un determinato spatio o intervallo, con il suo centro, et con i suoi determinati lumi, rappresentata con linee et colori sopra una propostaci superficie* (1). Qui evidentemente si fanno sinonimi pittura e prospettiva, come risulta anche dalle parole che si leggono alla pag. 304: *pavimento disegnato*

(1) *Della Pittura*, libro I, pag. 293, ed. 1782, trad. di Cosimo Bartoli. Il testo latino è: « Erit ergo « pictura intersectio pyramidis visivae secundum « datum intervallum posito centro, statutisque lu« minibus, in datam superficiem, lineis et coloribus « arte repraesentata ». In « Vitruvii de Architectura, « Amstelodami apud L. Elzevirium, con i tre libri de « *Pictura* » di L. B. ALBERTI.

in pittura o in prospettiva. A sua volta più tardi, Leonardo da Vinci dirà la *prospettiva figliuola membro della pittura* (1); la definirà: *investigazione e invenzione sottilissima degli studi matematici, la quale per forza di linee fa parere remoto quel ch'è vicino e grande quel ch'è piccolo* (2); e più in là la chiamerà *briglia e timone della pittura* (3).

Ancora, circa un secolo e mezzo dopo, la prospettiva, quando già era assurta a scienza e aveva dato alle arti del disegno tutto lo splendore di che rifulsero i secoli XV e XVI, nella mente di Galileo serviva come mezzo per spiegare alcuni fenomeni spettanti alle macchie solari. A pag. 55 dei « Dialoghi sui massimi sistemi » (4), leggiamo infatti: *L'altra osservazione* (a proposito delle macchie) *a quelli che non son costituiti nell'infimo grado d'ignoranza di prospettiva dalla mutazione dell'apparente figura e dall'apparente mutazione di velocità di moto si conclude necessariamente che le macchie son contigue al corpo solare, e che toccando la sua superficie, con essa o sovra di essa si muovono, e che in cerchi da quelli remoti in verun modo non si raggirano. Concludelo il moto, che verso la circonferenza del disco solare apparisce tardissimo, e verso il mezzo più veloce; concludonlo le figure delle macchie, le quali verso la circonferenza appariscono strettissime, in comparazione di quello che si mostrano nella parte di mezzo; e questo perchè nelle parti di mezzo si veggono in maestà e quali elle veramente sono, e verso la circonferenza, mediante lo sfuggimento della superficie globosa si mostrano in iscorcio; e l'una e l'altra diminuzione di figura e di moto, a chi diligentemente l'ha sapute osservare e calcolare, risponde precisamente a quello che apparir deve.*

Nella definizione di Leon Battista v'è, col mezzo della rappresentazione, la cosa rappresentata anche con i suoi colori (prospettiva aerea); in quella di Leonardo sono contemplati gli effetti di quell'*investigazione* e *invenzione* matematica ch'è *briglia e timone della pittura;* e nelle parole di Galileo la prospettiva vale scienza delle apparenze (5), che si potrebbe dire un quarto significato.

Prendendo un vocabolario qualunque e leggendo le spiegazioni di alcuni vocaboli, troviamo che l'allargamento di significato che ebbe la parola *prospettiva* è comune a moltissime altre. Fermandoci pur alla lettera *A*, vediamo per esempio che *acconciatura* è l'atto e l'effetto dell'acconciare e significa anche gli ornamenti che le donne si pongono intorno ai capelli; che *adorazione* vale sia l'atto di adorare sia la cosa adorata; che *alloggiamento* significa alloggiare e il luogo dove si alloggia; che *amore* si dice anche la cosa e specialmente la persona amata; che *apertura* è l'atto e l'effetto di aprire ed anche il vano per far passare cosa o persona; che; finalmente, l'arte dell'inventare e disporre le forme degli edifizi si chiama architettura, ma architettura è anche non solo l'opera e il lavoro architettonico ma qualunque altra opera ben composta, o di mano o d'ingegno. Non è dunque maraviglia che la parola prospettiva abbia i significati che scaturiscono dagli esempi più su riportati dall'Alberti, di Leonardo e di Galileo; devesi anche aggiungere che essa ne acquistò altri, specialmente nel parlar comune, pur non riferendosi a soggetti artistici.

Il Tommaseo condanna, è vero, come modo francese la frase *prospettiva di un tristo avvenire;* ma egli stesso e gli altri vocabolaristi riportano come puramente italiane le frasi seguenti: *gli fece balenare alla mente una bella prospettiva; ha la prospettiva di un'eredità; ha innanzi a sè una brutta prospettiva*, per dinotare quanto si prevede possa avvenire di bene o di male, quanto si presenta alla fantasia ecc. È questo dunque un quinto significato della parola *prospettiva.* E il Rigutini, che fu della Crusca, posteriore di poco meno di un trentennio al Tommaseo, nella sua traduzione del *Lorenzo Benoni* di Giovanni Ruffini (1) l'adopera nei sensi indicati più su. Infatti l'intestazione del primo capitolo è questa: *Prima educazione, prospettive, vessazioni, contrattempi e vicende di viaggio.* Al principio del capitolo XI, pag. 83, si leggono nel secondo alinea le parole seguenti: *In tali piacevoli occupazioni, in buona armonia coi miei compagni, col mio caro Alfredo al fianco, e dinanzi a me la prospettiva di una intera messe di premi e con la certezza di lasciare tra poco il collegio;* mentre nel terzo alinea del capitolo XIV è scritto: *Questa passeggiata ci riuscì più lunga e faticosa che non ci aspettassimo; cosicchè prima di tornare in giù, ci fermammo per riposarci e per godere la prospettiva che ci stava dinanzi.*

Dall'essere la prospettiva *scienza delle apparenze* nasce un sesto significato quello appunto di *apparenza.* Due esempi bastano. Il Cecchi nella Commedia intitolata la *Dote* fa

(1) *Trattato della pittura*, Roma, MDCCCXC, pag. 10, n. 13 e pag. 29, n. 36.

(2) *Ivi*, pag. 31

(3) *Ivi*, pag. 167, n. 497.

(4) *I dialoghi di Galileo Galilei sui massimi sistemi*, Livorno, Vigo 1871

(5) CREMONA, vol. II, delle *opere matematiche*, pag. 240.

(1) TREVISINI, Milano 1881.

dire a un personaggio: *Non voglio che tu tolga moglie senza dote. Io non ho bisogno in casa mia di fumi, nè di prospettive.*

Nella raccolta dei *Canti carnascialeschi* (1), c'è quello dei *capi quadri* ovvero degli *scimuniti* (ved. Tommaseo). In esso leggonsi i versi seguenti:

Venite, quadri ciascun lietamente
Che noi come voi siamo
E chi quadro non è ben sufficiente
Tra noi non lo vogliamo
Ma quei ch'in prospettiva ognor veggiamo
Difformi agli altri, al vestir leggiadri,
Quegli accettiam tra gli altri per più quadri.

Prospettiva vale qua *apparenza*, *veduta*, ecc.

L'uso e il significato di un vocabolo non è faccenda che si possa dimostrare come un teorema di geometria, ma dev'essere provata con gli esempi degli scrittori; ecco perchè abbiamo dovuto e dovremo ricercare con qualche industria le fonti nostre italiane, e servirci con qualche larghezza delle citazioni. Brevissimamente diremo dell'origine del vocabolo, ed arrecheremo pochi altri esempi, riportando anche quelli addotti da Corrado Ricci nella sua lettera, ma illustrandoli con le altre parole dei testi medesimi.

I latini avevano i due verbi *perspicio* (penetrare con l'occhio) e *prospicio* (vedere o mirar lontano o innanzi), ma non i sostantivi *perspectiva* e *prospectiva*. Vitruvio usa la parola *scenographia*, da σκηνή (*scena*) γράφω (*scrivo*). Egli nel libro I, cap. II, ai n. 5 e 8 della sua *Architectura* dice: *Item scenographia. Est frontis et laterum abscedentium adumbratio, ad circinique centrum omnium linearum responsus.* E traduce lo Choisy: *De même la Perspective. Est l'esquisse de la façade et des côtés fuyants, et la convergence de toutes les lignes vers une pointe de compas* (2).

Perspectivus, come aggettivo, si trova nella latinità bassa (Boezio), come si legge nel Forcellini (3); il femminile *perspectiva*, a guisa di sostantivo, significava la disciplina matematica riguardante la vista, cioè l'*ottica* (4).

Dalla *perspectiva* nacquero l'ottica moderna e la prospettiva moderna. E troviamo che il primo che ne abbia scritto, nel decennio 1470-1480, fu il grandissimo pittore, il monarca della pittura di quei tempi, come lo chiamò Luca Pacioli, e il maggior geometra Piero dei Franceschi da Borgo S. Sepolcro, il quale pubblicò il suo libro in volgare quasi dialettale, ma dandogli il titolo latino *De prospectiva pingendi* (1).

Così la chiamarono Leonardo nel suo *Trattato della Pittura*, Galileo nel *Saggiatore* e nei *Dialoghi*; il Vignola nelle *Due regole della Prospettiva pratica* (2); e così il Serlio e così tutti sempre in Italia. Qui si adopera la parola *prospettiva* sia come l'insieme delle regole della rappresentazione per mezzo della proiezione centrale, sia come la stessa rappresentazione. Si può vedere in proposito la memoria, già citata in nota, del prof. Cremona, che fu il grande e venerato maestro dei geometri italiani nella seconda metà dello scorso sec. XIX.

Per noi oggi è comunissima l'espressione *prospettiva di una figura*, e diciamo *figure prospettive* le figure piane che siano sezioni di una stessa piramide visuale, la piramide di L. B. Alberti.

I Francesi invece hanno *perspective* in tutti e tre i significati. Così leggiamo nei Dizionari dell'Alberti e del Littré: *Peinture qui représente des jardins, des bâtiments ou autres choses semblables, en éloignement, et qu'on met au bout d'une galerie ou d'une allée de jardins pour tromper agreablement la vue*; e la parola è presa anche nel significato di aspetto di oggetti visti da lontano.

Gli Inglesi hanno tutte e due le voci: *perspective* e *prospective*: la seconda più propriamente come un aggettivo, la prima non solo nel senso della nostra prospettiva, ma anche per indicare quelle figure che, abbiamo visto, in geometria si dicono *prospettive*; hanno altresì la parola *prospect* per prospettiva, vista, aspettazione e per prospetto (voce, questa nostra, della quale parleremo più in là).

Perspektive hanno i tedeschi.

Dopo ciò veniamo agli altri esempi.

Lorenzo il Magnifico (3) nel *Comento sopra alcuni dei suoi sonetti*, ragionando del diletto che gli uomini sogliono prendere delle cose e delle loro rappresentazioni fatte dai pittori, dice: [illegible]

Apparisce da questo luogo che la parola

(1) *Canti carnascialeschi*, con prefazione di Olindo Guerrini. Milano 1883, pag. [illegible]

(2) VITRUVE, Texte et traduction. Paris, 18[illegible]

(3) FORCELLINI, *Totius latinitatis Lexicon*. Prato MDCCCLXVIII.

(4) CREMONA, *Opere matematiche*, vol. II, Milano [illegible] pag. 2[illegible].

(1) [illegible]

(2) [illegible] MDCLXXXII

(3) Opere, vol. I, [illegible] Bari [illegible] pag. [illegible]

(4) Non è parola riportata da Corrado Ricci.

prospettiva è da intendersi nel secondo e nel terzo significato.

Alessandro Allegri nelle *Rime piacevoli* (1) scrive all'amicissimo N. Pandolfi un'epistola nella quale si difende dell'accusa d'esser *mala lingua*, per aver biasimato il corteggiare moderno (di quell'epoca). Descrive le noie tutte quante del corteggiatore, e dice all'amico che questi intende male le sue parole, sì perchè *novizio*, sì perchè non può aver *retto giudizio* nella speranza *verdeggiante e viva* di far, diremo noi, carriera. Ed aggiunge:

Send'ella (la speranza) quasi che una prospettiva
Ch'empie di maraviglie e di stupori
Nel primo stante, che l'occhio v'arriva.

Anche qui *prospettiva* sta per veduta di cose naturali, atte a destar *maraviglie e stupori*.

Passando dai poeti agli artisti, agli scrittori e ai critici d'arte, cominciamo a spigolare nelle opere di colui che fu tutte le tre cose insieme e che ebbe grandi meriti verso l'arte e la storia dell'arte, del Vasari. Nelle sue *Vite* e nelle sue opere minori troviamo *passim*, e ben si comprende, la parola *prospettiva* adoperata nel primo significato, ma spessissimo anche negli altri (2).

Vol. I, pag. 33. *La seconda specie, che bassi rilievi si chiamano, sono di manco rilievo assai che il mezzo, e si dimostrano almeno per la metà di quelli che noi chiamiamo mezzi rilievi: e in questi si può con ragione fare i piani, i casamenti, le prospettive, le scale, i paesi, come veggiamo nei pergami di bronzo di S. Lorenzo in Firenze e in tutti i bassi rilievi di Donato.* E più giù: *e nei bassi* (rilievi) *la bontà del disegno per le prospettive ed altre invenzioni.*

Vol. I, pag. 39. *Qui fanno i pittori tutte le fatiche dell'arte nel ritrarre dal vivo ignudi... e tirano le prospettive... E se in quelli (fogli) fossero prospettive o casamenti... Perchè chi ha tirate le prospettive nei disegni piccoli... Basta che le prospettive son belle tanto, quant'elle si mostrano giuste alla lor veduta.*

Vol. II, pag. 1273. Nelle descrizioni dell'apparato fatto in Firenze per le nozze di Don Francesco Medici con Regina Giovanna d'Austria leggiamo: *pareva per virtù d'una artifiziosa prospettiva, che dipinta vi era, che in un'altra strada simile a quella dei detti Tornabuoni conducesse, in cui con piacevolissimo inganno...*; e più giù: *al medesimo inganno della medesima prospettiva.* Ved. anche a pag. 1275. Ancora si legge a pag. 1291: *nascondendo dietro a se la prospettiva, nella quale prospettiva sfondando molto ingegnosamente...*.

Nelle *Notizie dei professori di disegno da Cimabue in qua* di Filippo Baldinucci (1) si legge: *Erasi recitata in Firenze, per volontà del Serenissimo, una commedia composta da Torquato Tasso, con l'accompagnatura delle macchine e prospettive di Bernardo.* Qui siamo nella scenografia. E il Baldinucci seguitando dice che il Tasso fu contentissimo e maravigliatissimo dell'opera del Bontalenti.

Nell'Architettura universale dello Scamozzi (2) si leggono due luoghi, l'uno a pagina 247 rigo 23, nella descrizione del palazzo Strozzi, l'altro (3) a pag. 329 rigo 3, dove parla di portici, gallerie, luoghi di passeggio e simili. Nel primo è detto: *Di rimpetto alla prima entrata è una prospettiva* L *la quale termina là nelle mura dei vicini*; nel secondo: *Vogliamo le loggie essere aerose ed allegre, non impedite da edifizi vicini; e guardino sopra giardini, verdure, acque; e veggano colli e monti piacevoli che lor facciano qualche bella prospettira.* In questi due passi la parola prospettiva è adoperata nel secondo e nel terzo significato.

Finalmente nei *Castelli* e *ponti* di Niccolò Zabaglia (4) a spiegazione della tav. XI, dove sono rappresentati i così detti festaiuoli nei loro vari atteggiamenti per adornare la Basilica di S. Pietro nei giorni festivi, è detto: *sontuoso apparato con drappi, trine ed altre tappezzerie formando architetture, prospettive ed altri ornati, anche a guisa di ben intesi ricami* (5). Qui alla parola prospettiva si deve dare il secondo significato.

Aggiungiamo qualche osservazione sulla parola *prospetto*, della quale si legge anche nella lettera del prof. Ricci.

Il significato di *prospetto* è molto meno largo: esso significa *quanto si presenta dinanzi agli occhi, veduta, facciata: pulcherrimo prospectu* vale di bellissima vista: così il Guicciardini dice: *mentrechè aveva innanzi agli occhi il prospetto di Napoli.* Il significato della parola è tanto suscettibile d'esser ristretto, che essa viene adoperata finanche per indicare lo specchietto delle lezioni, lo specchietto contabile di numeri e cifre, illustrate, a volta, da un breve scritto; mentre, lo abbiamo visto, il significato della parola *prospettiva* si allarga sempre più. E le due parole sono ad ogni modo così diverse, che il Tommaseo non le pone neanche tra i sinonimi.

Potremo aggiungere: il *prospetto* essere una qualità oggettiva che ai nostri sguardi si mostra

(1) Verona, MDCV.
(2) Vasari, *Passigli*, Firenze, 1832-38.

(1) Ed. fiorentina, MDCCLXX, Tomo VII, nella vita di Bernardo Bontalenti (1536-1608).
(2) Venetia, 1694-1697.
(3) Riportato dal Ricci.
(4) Roma, 17[illegible].
(5) È il terzo e ultimo esempio riportato dal Ricci.

qual'è veramente, determinata circoscritta non vaga, e risponde alla locuzione *in maestà* di Galileo già riportata più indietro. Il qual modo di dire dev'essere stato comune allora, almeno tra gli artisti toscani, se lo troviamo adoperato fino due secoli prima da Cennino Cennini, nel suo *Trattato della pittura* (1), quando a pagina 7 del capitolo IX ei consiglia come si *dee dare la ragione della luce, il chiaroscuro*, in quei luoghi, che hanno la luce obbligata secondo l'*ordine delle finestre* che in essi si trovano. In sì fatti casi l'autore, che pur nel capitolo precedente aveva consigliato al pittore d'aver luce temperata e che *il sole gli batta in sul lato manco*, dà il savio precetto di dare *il rilievo e l'oscuro, seguitando la luce da qual mano si sia*; ed aggiunge: *E se avvenisse che la luce venisse o risplendesse per lo mezzo in faccia, ovvero in maestà, per lo simile metti il tuo rilievo chiaro e scuro alla ragione detta.* Oggi noi diremmo *luce che viene di prospetto.*

Ma lo stesso Galileo offre un altro passo, nei Dialoghi, molto istruttivo sull'uso delle parole *in faccia* o *in maestà* in contrapposizione all'altre *in iscorcio*, a pag. 84 e 85 della *Giornata prima.* Egli cerca di dare spiegazione dei fenomeni luminosi che avvengono nella luna, e paragona due striscie che in certe condizioni apparirebbero diversamente illuminate *a chiunque le rimirasse amendue in faccia o vogliam dire in maestà;* ed aggiunge, come contrapposto, quel che avviene quando una delle striscie *sia veduta in iscorcio.*

È bene aggiungere di Galileo, che egli fu studiosissimo del disegno ed ebbe inclinazione alla pittura e vi fece progressi notevoli, tanto che lo stesso Cigoli, che fu uno dei maggiori coloristi della Scuola fiorentina, *attribuiva* (come nota il Viviani) *in gran parte quanto operava di buono alli ottimi documenti del Galilei, e particolarmente pregiavasi di poter dire che nelle prospettive egli solo gli era stato maestro. Prospettive* qui hanno il secondo significato.

All'*in iscorcio*, dunque, si contrappone l'*in faccia* in quel passo di Galileo, come nell'arte del disegno si dice: testa veduta di faccia o di prospetto e testa veduta di scorcio; ma allo *scorcio* non si contrapporrebbe mai la *prospettiva*, la quale, chi ben guardi, non è in sostanza che una varietà infinita di scorci. Si aggiunga che parlando di edifizi anche il prospetto loro può dar luogo, anzi dà luogo, a prospettive: basta infatti guardarli o disegnarli in modo che una facciata sia in un piano parallelo al quadro; essa sarà vista o disegnata di prospetto, ma le altre facciate saranno subito viste e disegnate in iscorcio, e in iscorcio saranno anche le membrature sporgenti o rientranti della prima facciata. E di simili effetti devesi tener grandissimo conto in architettura; sicchè molto giustamente il Selvatico dice e consiglia (1): *converrebbe che della prospettiva s'insignorissero* (gli architetti) *in modo non già da apprendere le sole regole elementari, ch'è cosa di giorni per chi conosce la geometria descrittiva, ma da convertire in scene prospettiche gli edifici pensati dalla mente loro, allietando simili rappresentazioni colla magia del colore.*

Tacciamo poi il significato noto che ha la parola *prospetto* nel capo II, sez. I, § IV del Codice civile intitolato appunto « Della luce e del prospetto », dove agli articoli 587, 589 e 590 si parla di *finestre a prospetto*, vedute dirette verso il fondo vicino, e agli articoli 588 e 589 di *vedute laterali ed oblique.*

Per contrario la prospettiva è quale ce la facciamo noi, e varia d'aspetto in infinite maniere, scegliendo punti di vista e distanze e quadri in un modo e nell'altro, ma a nostro agio e piacere, ed anche per riuscire a certi effetti o a certi altri, e per conseguire certi fini o certi altri. *Coloro che disegnano i paesi si pongono bassi nel piano a considerare la natura dei monti e dei luoghi alti, e per considerare quella dei bassi si pongono alti sopra i monti:* così dice N. Machiavelli nella sua dedica del « Principe ». Nè paia strano di citarlo qui a proposito di quistioni d'arte: egli per introdurre il suo discorso sul grave argomento non seppe di meglio che prendere una similitudine da ciò che fanno i pittori; noi, che parliamo d'arte, citiamo la sua similitudine espressa con tanta vigorosa evidenza.

La prospettiva, dunque, consiste, specialmente per ciò che riguarda il terzo significato, in quel mutar continuo e voluto degli aspetti delle cose e delle loro apparenze, anche di quelle che inducono in errore i nostri occhi, come la principalissima fra tutte, quella delle rette parallele che paiono concorrere in un punto. Uno è l'oggetto, ma le prospettive, i sembianti suoi possono essere infiniti. E poichè tutto il nostro discorso s'impernia sugli esempi degli scrittori nostri, ci reca grandissimo diletto sapere che l'ultimo concetto è scolpito da Dante: al Poeta divino non poteva certo mancare in nostro aiuto in due delle ultime terzine del canto finale del Paradiso. Egli si trova in faccia al mistero della Trinità: non varietà di aspetti in Dio, ma varietà del punto di vista del poeta.

(1) Firenze, Le Monnier 1859.

(1) P. Selvatico, *Scritti d'arte.* Firenze, Barbèra, 1859, pag. 321.

Non perchè più che un semplice sembiante
  Fosse nel vivo lume ch'io mirava,
  Che tal è sempre qual s'era davante,
Ma per la vista che s'avvalorava
  In me guardando, una sola parvenza,
  Mutandom'io, a me si travagliava

Avemmo occasione di citare un passo del Vasari nel quale si parla di *piacevolissimo inganno* d'una certa prospettiva. Ebbene non risiede appunto in questo *piacevolissimo inganno* l'attrattiva maggiore della natura e dell'arte, non esclusa l'architettura?

Ecco quello che il Leopardi sentiva leggendo l'Ariosto:

o torri, o celle
o donne, o cavalieri,
o giardini, o palagi, a voi pensando
in mille vane amenità si perde
la mente mia » (1).

Ebbene in questo errore felice seminato da un grandissimo poeta nella fantasia di un altro poeta grandissimo, entrano per un terzo le donne e i cavalieri, e per due terzi le torri, le celle, i giardini, i palagi, tutti soggetti architettonici: e v'entrano certo con e per i loro aspetti, con e per le loro prospettive.

Ma non c'è prospettiva più deliziosa, più piacevolmente ingannatrice, e nello stesso tempo meglio colta dal vero e delineata di quella che il Leopardi stesso dipinge nella canzone posteriore « Il tramonto della luna ».

Quale in notte solinga
Sovra campagne inargentate ed acque
Là 've zefiro aleggia,
E mille vaghi aspetti
E ingannevoli obbietti
Fingon l'ombre lontane
Infra l'onde tranquille
E rami e siepi e collinette e ville

Quel *vaghi aspetti* richiama due passi, l'uno del Baldinucci nella vita di L. Bernini, pag. 72 del volume 14 delle Notizie ecc., l'altro di Eustachio Zanotti, che fu ornamento dello Studio Bolognese (secolo XVIII), nel suo *Trattato teorico-pratico di prospettiva*. Dice il Baldinucci parlando della *Scala Regia* nel Palazzo Vaticano: ... *avendo con vaghissima prospettiva di scalinate, di colonne, di architravi, cornici e volte, resa all'occhio più vaga la larghezza del suo principio con la strettezza del suo fine.* E lo Zanotti: *Per esempio, un portico che sia costrutto d'un gran numero d'archi, per quel piacere che si ha in vedere una lunga serie di pilastri o di colonne che fanno un vago aspetto di prospettiva* (pag. 204 dell' ed. milanese del MDCCCXXV).

Il *piacevolissimo inganno* del Vasari e le *mille vane amenità* e gl'*ingannevoli obbietti* del Leopardi; i *mille vaghi aspetti* di questo e il *vago aspetto* dello Zanotti e la *vaghissima prospettiva* del Baldinucci, ci dicono senz'altro qual sia la larghezza del significato della parola *prospettiva*, a differenza dell' altra *prospetto*, e quanto lume d'immaginativa in essa si raccolga.

Riassumendo, a noi pare, da tutti gli esempi riportati, che il significato che meglio si adatta alla parola *prospettiva* dell'art. 14 della legge, sia il terzo, inteso nel senso più largo possibile: cioè a dire di veduta non solo del monumento in sè, ma di tutta la scena circostante, così di altri edifizi come di giardini, colli, boschi ecc.; i quali, facendogli corona, costituiscono quell'insieme armonico e vago di figurazioni, le quali o si suscitarono nella fantasia dell'artista all'atto della concezione del monumento, o altri artisti, venuti dopo di lui, riuscirono a far nascere intorno a quello.

Ma mentre su questo argomento è per prendere la parola l'altro relatore, noi intanto ringraziamo il prof. Corrado Ricci che con la sua lettera promosse lo studio della questione, e l'Associazione che volle affidarcene l'incarico, lietissimi se ella darà il proprio assenso al nostro modo di vedere in un argomento, che tanto interessa l'arte nostra e i monumenti degli *avi nostri*.

PARTE SPECIALE.

Dall'esame compiuto nella prima parte di questa relazione, sul valore assunto in generale dalla parola « prospettiva », nell' arte, nella scienza, nella letteratura, passando in particolare alla concreta applicazione nel caso che specialmente ci interessa — ossia quello del suo effettivo significato nel citato art. 14 della legge vigente per le Antichità e le Belle Arti — a noi sembra dunque fuori dubbio che questo debba rispondere al terzo fra i significati sopra indicati, e che cioè equivalga, più precisando, *alla scena che racchiude il monumento, al quadro entro cui esso è composto, all'ambiente* (per dirla in una parola) *del monumento stesso,* quando le masse architettoniche e le linee naturali, le condizioni di forma, di colore, di carattere artistico di detto ambiente abbiano nel modo di vederlo, di apprezzarlo, di intenderne il valore una diretta funzione di arte.

Dalle espressioni usate nell'articolo di legge citato non solo appare sicuramente confermato questo concetto, ma l'interpretazione ne risulta la più lata possibile; chè se infatti il legislatore si fosse soltanto voluto preoccupare che l'opera monumentale non venisse

(1) Canzone ad Angelo Mai.

materialmente racchiusa da nuove costruzioni, le quali, oltre al privarla in parte della « luce », anche la togliessero totalmente o parzialmente alla vista dell'osservatore, non il vocabolo *prospettiva* avrebbe usato, ma quelli più precisi e definiti di *vedute* o di *visuali*, non il verbo *danneggiare*, ma altri, di portata più limitata, quali *diminuire*, o *nascondere*, o *coprire*. Parlando invece di « prospettiva *richiesta* dai monumenti » ha certo, in modo più vasto e generico, voluto designare quelle condizioni di ambiente essenziali affinchè il monumento non perda il suo carattere ed il suo valore per la mancanza di un'armonica correlazione artistica tra esso e gli edifici circostanti.

Ma ben più della lettera di un articolo, è tutto lo spirito della legge, tutto l'ordine di concetti a cui essa è informata che viene a rendere necessaria l'interpretazione suddetta. Ha la legge infatti per finalità, alta e nobilissima, la salvaguardia del patrimonio artistico nazionale, la tutela, in particolare, dei monumenti che rimangono ad attestare la permanente vita di Arte, a ricordare le gloriose vicende del nostro paese; ed è (sia detto per incidenza) la stessa finalità che ha indotto l'Associazione fra i Cultori d'architettura ad occuparsi dell'argomento così vitale e che muove ora il nostro studio ed il nostro voto. Orbene, completamente vana riuscirebbe quest'opera di tutela, oziose o quasi risulterebbero le altre disposizioni legislative che vincolano, non pure gli edifici monumentali nello stretto senso della parola, ma anche quelli che in qualunque modo hanno un interesse storico od artistico, se parallelamente non si provvedesse con corrispondenti norme a vincolare quelle condizioni estrinseche che sull'opera architettonica possono avere diretto riflesso.

Non è certo esagerato il dire che tali condizioni estrinseche hanno nella percezione e nell'apprezzamento dell'opera stessa nel suo vero valore importanza paragonabile alle condizioni intrinseche; talvolta anche l'hanno di tanto maggiore, che il « danneggiare la prospettiva » di un monumento può quasi equivalere alla sua distruzione completa.

Alcune suddivisioni ed alcuni esempi varranno a portare una maggior chiarezza su questo argomento: il quale non può essere trattato in modo generale, nella stessa guisa che una formula fissa ed assoluta per le norme da seguirsi non è possibile, quando caso per caso appaiono di differente ordine i legami che uniscono il monumento al suo ambiente, diverse le ragioni pratiche con cui bisogna portare ad opportune transazioni i *desiderata* ideali.

Allorchè il monumento appartiene a quelli che, secondo la classificazione vigente, possono dirsi monumenti « morti », ovvero allorchè è allo stato di rudero, più o meno rotto e smozzicato, quando cioè non più trattasi di opere che hanno rispondenza coi nostri usi e con la nostra civiltà, ma di avanzi di antiche pietre, le quali non tanto parlano al nostro senso d'Arte quanto alla nostra immaginazione, che li completa, li fa rivivere, li riannoda alla vita ed agli eventi storici del loro tempo, allora il contrasto con la fabbricazione nuova può divenir grave ed addirittura insanabile.

Si pensi ad es. alla Via Appia antica, più bella e suggestiva forse ora di quando era sonante di movimento e di vita; e s'immagini quale sacrilegio sarebbe il farvi sorgere un quartiere moderno, intermezzando con le nuove case i resti delle tombe e delle ville, tagliando quei pini e quei cipressi, così romani anch'essi nella solennità con cui si levano verso il cielo, chiudendo la mirabile vista della maestosa pianura e dell'anfiteatro dei monti che la termina! Meglio sarebbe demolire i muri ed asportare i marmi scolpiti, svellere quelle lastre del pavimento stradale su cui passarono le legioni di Roma, anzichè alterare la prospettiva del luogo, indissolubile ormai dalle opere d'Arte e di costruzione. La Via Appia, tra la tomba di Cecilia Metella e le cosidette Frattocchie, non è più una serie di monumenti, ma è tutta un monumento.

Non sempre certo si ha tanta intensità di bellezza e di memorie, non sempre può ottenersi che i ruderi od i monumenti dell'antichità rimangano nella silente maestà della campagna, isolati e quasi oramai divenuti elementi naturali: ma pure ben può domandarsi che i nuovi edifici non vi si stringano intorno invadenti e pretenziosi, che le linee semplici e le masse sottili diminuiscano, anzichè accentuare, il dissidio tra l'antico ed il moderno, tra il fascino dei ricordi e la [illegible] della volgarità dell'utilitarismo, tra l'aspetto frastagliato ed ineguale e lo schema rigidamente geometrico. Occorre che, per quanto ancora è possibile, l'ambiente rimanga preesistente, ed il monumento od il rudero ancora domini in esso.

Due istruttivi esempi possono trarsi da monumenti di Roma: della grandezza [illegible] imponente l'uno, piccolo ed elegante l'altro: il Colosseo ed il tempio della Fortuna Virile.

Pel Colosseo nessuno forse vi è che [illegible] deplorato la costruzione [illegible] di un'alta casa a sei piani, [illegible] dalla grossa massa parallelepipeda [illegible] gare decorazioni in stucco, che [illegible] levante si erge sull'altura di fianco, [illegible]

se, pur così rialzato, non giunge certo a far concorrenza alla grande mole dell'anfiteatro, riesce tuttavia a portarvi una nota inarmonica e stridente nella sinfonia mirabile delle sue linee architettoniche. Prima o poi converrà pure, per il rispetto del grande monumento, espropriare e abbattere tale nuovo edificio, di cui non si è saputo o potuto impedire la costruzione.

Quanto al tempio della Fortuna Virile, è così recente l'agitazione sorta affinchè non venissero rialzati e resi di maggior mole e di maggior importanza gli edifici moderni i quali in parte ancora racchiudono il mirabile monumento della Roma repubblicana, che è quasi superfluo il ritornarvi sopra. Per fortuna ormai la provvida iniziativa del Ministero della Pubblica Istruzione e del Municipio di Roma permette di assicurare che in tempo non lontano il bel tempio ionico riapparirà liberato dalle enormi costruzioni che vi si addossano e ne alterano i rapporti, ne deformano il carattere, ne racchiudono le visuali, ne costituiscono un orrendo scenario volgare.

Passiamo ora ad un altro ordine di esempi, ai monumenti del Medio Evo. Siano essi chiese o palazzi o case, quasi sempre son fatti per la vita sociale, nelle città o nelle borgate; ma anche son fatti per speciali condizioni di ambiente, da cui non si deve prescindere. Salvo rare eccezioni, non grandi spazi e non visuali indefinite essi richieggono, ma vie ristrette ed irregolari, piazze relativamente piccole e racchiuse quasi fossero sale, aggruppamenti non simmetrici ma di carattere mosso e pittoresco. E tutto il tipo architettonico, tutti gli elementi geometrici ed ornamentali rispondono a questi caratteri estrinseci; specialmente vi rispondono nei monumenti gotici, in cui essenzialmente dominante è lo sviluppo verticale e quasi abolito è quello longitudinale, appunto perchè non è possibile abbracciarli con un solo sguardo, ma occorre che l'occhio li percorra, per così dire, punto per punto, ovvero che li vegga di lontano elevarsi giganti dalle minuscole e semplici case che vi si stringono intorno.

Milano offre forse, con la sua piazza del Duomo, uno dei massimi esempi di alterazione sostanziale di questi caratteri esterni a cui è legato l'effetto di un monumento. L'apertura della grande piazza regolare di fronte alla cattedrale gotica, la costruzione in essa di grandi edifici moderni, soprattutto quella della galleria Vittorio Emanuele col suo enorme fornice così difforme dalle proporzioni, dallo spirito, dallo stile del monumento, rappresentano il massimo danno che a questo si poteva portare, appunto quando si aveva l'intendimento di recargli il massimo onore.

Per gli edifici del Rinascimento le cose sono alquanto diverse; ma pur sempre permane un equilibrio, talvolta veramente mirabile, di rapporti tra l'ambiente e la massa dell'opera architettonica, tra questa ed i suoi particolari; sicchè se ai monumenti maggiori può convenire un quadro prospettico alquanto ampio, ma non vastissimo, e può non essere disastroso il raffronto con altri edifici prossimi abbastanza grandi, purchè non inarmonici, così non è per gli edifici piccoli e per i medi, ai quali il mutamento radicale delle condizioni d'ambiente in cui sorsero e per cui vennero concepiti può rappresentare una perdita gravissima nel valore d'Arte e nel significato stilistico.

Basti rammentare fra tutti l'esempio del palazzo Massimi in Roma, capolavoro di Baldassarre Peruzzi. Il suo ristretto prospetto curvilineo, il suo atrio a colonne rappresentavano una magnifica e logica soluzione finchè li conteneva la ristretta e tortuosa via Papale; sono ora fuori posto e fuori scala sull'ampia arteria moderna del Corso Vittorio Emanuele, di fronte a casamenti aventi linee ben più grandi, sebbene certo di gran lunga meno eleganti, pure e gentili. Il tracciamento del Corso Vittorio Emanuele può esser stato necessario per la viabilità e, considerato di per sè, occorre riconoscere come sia riuscito abbastanza felice; ma certo non è perquesto meno dolorosa la menomazione che ne è risultata di un mirabile gioiello della nostra Rinascenza.

A differenza di quelli dei periodi precedenti, i monumenti dei secoli XVII e XVIII sono adatti ai grandi spazi ed agli effetti scenografici di grandiosità e di simmetria. Talvolta anzi, appunto per questo, la concezione architettonica si estende dal monumento all'ambiente, per comprenderlo entro una sua speciale prospettiva per esso creata.

Gli studi del grandissimo Bernini per la piazza di S. Pietro ci mostrano forse l'esempio più grandioso di questa estensione, per così dire, del monumento alle linee che lo racchiudono, alle visuali che vi convergono. Il palazzo reale di Caserta coi suoi viali e le sue fontane, la chiesa di S. Carlo Borromeo a Milano coi suoi portici, le piazze di Versailles e di Nancy, la *plaza major* di tante città spagnuole, ci mostrano altrettanti esempi di siffatta unione tra architettura ed edilizia; ed ecco derivarne altrettanti problemi essenziali pel monumento, per le visuali con tanta grandiosità prolungate ed ampliate, pei determinati centri di veduta voluti per raggiungere i ricercati effetti di un'Arte esuberante e fastosa.

Tutte queste osservazioni finora svolte, tutti gli esempi finora portati, pur mostrando tanti aspetti tra loro differentissimi della questione, si riferiscono tuttavia prevalentemente ad un ordine di concetti: quelli cioè dei rapporti di massa e di spazio tra il monumento e le nuove costruzioni prossime. Vi possono quindi rientrare le distanze da lasciare come « zona di rispetto », la mole e la statura degli edifici nuovi in confronto dei vecchi, tutto lo schema edilizio del tracciato di piazze e di strade. Ma non di minore importanza sono, a costituire od a non alterare l'ambiente, le condizioni architettoniche individuali di stile, di colore, di ornato, della fabbricazione che rientra nella « prospettiva ». E su queste ci si consentano talune brevi considerazioni.

Sarebbe ozioso ora il discutere, sulla base di definizioni accademiche, che cosa sia lo stile; ma non è inutile il rammentare con quanta continuità lo sviluppo stilistico delle forme architettoniche nostre abbia proseguito ininterrotto, con un logico andamento di evoluzione graduale, fino all'inizio del sec. XIX; non è fuor di luogo lo stabilire come in tale evoluzione, pur nell'ardito avviamento verso concetti nuovi, rimanessero ovunque dominanti quelli che il Taine ha chiamato gli elementi *permanenti*, pei quali nella stessa regione o nella stessa città manifestazioni lontanissime e differentissime d'arte, hanno continuato a mantenere un carattere locale, quasi può dirsi, un'aria di famiglia. Ciò spiega come ad es. in Venezia a chi percorre il Canal Grande non appaia alcun contrasto di linea e di colori tra gli edifici di vario tempo che si riflettono nel mobile specchio dell'acqua; tanto che la Cà d'Oro, il palazzo Vendramin, il palazzo Corner, il palazzo Rezzonico, il ponte di Rialto, la chiesa della Salute gli appaiono come espressioni armoniche di un'unica energia, di un unico sentimento d'arte.

A partire dal secolo XIX non è stato più così. Dapprima il pedantesco neo-classico, poi le fredde imitazioni stilistiche, e l'eclettismo, ed infine le varie e confuse tendenze individuali contemporanee hanno tenuto e tengono il campo; ma quasi sempre ne è risultato rotto ogni legame di continuità con le forme preesistenti, ogni concetto di rispondenza naturale ed artistica con l'ambiente.

E se in modo speciale noi consideriamo le manifestazioni architettoniche del momento presente, noi le vediamo aggrupparsi intorno ad alcune persone e ad alcune scuole, e perseguire coi loro tentativi concetti talora originali, talora derivati (ed il male comincia quando la derivazione viene da forme esotiche); ma ancora non scorgiamo in esse una vera unità di criteri e di espressioni che risponda alle nostre esigenze, ai nostri mezzi, ai nostri sentimenti e che ne faccia davvero uno stile, meno che mai vi scorgiamo una continuazione, sia pur liberissima, delle tradizioni regionali e del carattere locale.

Tutto ciò può essere variamente giudicato entro il tema dell'architettura moderna, ma rappresenta una serie di pericoli gravissimi nei riguardi dei vecchi monumenti e delle condizioni di armonia per essi richieste. Interrotta quella continuità che assicurava naturalmente tale armonia, è necessario che, pur lasciando la più completa libertà di espressione là dove non intervengano le ragioni monumentali, queste invece richieggano alcuni vincoli, non certo rigidi e ristretti, di carattere stilistico, quando si vuol salvare dalle deturpazioni un monumento od un gruppo di monumenti, quando ad es. si vuole evitare che accanto al palazzo della Signoria di Firenze od al palazzo Farnese di Roma, o sui canali di Venezia, o nei quartieri medioevali di Siena o di Viterbo si elevino arbitrariamente nuove fabbriche inspirate all'arte viennese del Wagner o dell'Olbrich, ovvero a quella effimera moda (già, per fortuna, tramontata) che in Italia ha preso il nome di Liberty! E chi volesse temere in tali limitazioni una coercizione al libero sviluppo dell'Arte, non dimentichi che, a differenza delle arti sorelle, l'Architettura non appartiene solo a chi la produce od a chi la paga, ma anche alla città di cui viene a formare parte e sugli elementi della quale viene a riflettere il sentimento che emana dalle sue linee.

Appunto per questo una città bella ed infelice, che può veramente servir di modello per la saggezza e la genialità delle sue moderne concezioni edilizie — la città di Bruxelles — ha assoggettato a vincolo nella sua mirabile Grande Place tutti gli edifici minori che fanno corona all'Hôtel de Ville. Ognuno di quegli edifici, preso di per sè, aveva, è vero, importanza secondaria e talvolta anche nessuna, ma è così diretta per tutti la concordanza stilistica col maggior monumento che quasi può dirsi patrono della piazza e della città, che ogni loro mutazione avrebbe potuto produrre una disarmonia ed uno squilibrio « [illegible] *minor cessat* ».

Quanto si è detto dello stile, vale [illegible] si pel colore e per l'ornato, elementi essenziali della forma architettonica. Come giustamente notava Corrado Ricci in una [illegible] che ha avuto così larga eco, [illegible] ambiente ha il suo colore [illegible] non può prescindersi, sicchè [illegible] intonazione dominante, introducendo ad es. una

facciata bianca, ovvero ponendo delle zone vivacemente policrome entro una serie di edifici a tinte scure, calde, severe, nel centro di Bologna o di Roma, può recare ben peggiori stonature e manchevolezze che non una discordanza di forme; maggiormente poi può recarle in contrapposto a vecchi monumenti, cui è venuto con la sua patina ad aggiungere colore un pittore inimitabile, il tempo.

Quanto alla decorazione ornamentale, basti un'osservazione pratica ed ovvia. Non è quasi mai la semplicità, mai la sincera rispondenza con la struttura, che possono produrre disarmonie e contrasti; lo è invece lo sfoggio artificioso di una ricchezza decorativa falsa e volgare, che mal nasconde l'utilitarismo organico. Non dunque, almeno in generale, è da richiedere ai proprietari forti spese per fare onore ad un monumento prossimo, ma piuttosto la modestia di una espressione semplice, tranquilla e decorosa.

Queste dunque alcune delle tante considerazioni che potrebbero svolgersi sul vasto argomento. Secondo quanto già si è esplicitamente notato, non è e non può essere in esse una vera unità di contenuto. Come sempre avviene nella vita e nell'arte, così nelle questioni di ambiente dei monumenti mai un caso può dirsi uguale all'altro. Talvolta ad es. il monumento è talmente dominante che, come dice il Milizia pel palazzo di Venezia, « sembra un gigante che si rida delle zerbinerie delle fabbriche circostanti »; ora invece è un fior di serra delicato e gentile; ora infine non ha un determinato valore stilistico, ma deriva da una multipla sovrapposizione di opere di vario tipo e di vario tempo. In alcuni casi l'ambiente ha un carattere di grande intensità, che può giungere perfino a superare di molto in importanza il monumento singolo; in altri invece è già talmente alterato e pregiudicato che di ben scarsa efficacia può per esso risultare qualunque nuovo provvedimento positivo o negativo. In mezzo a queste così diverse condizioni, in mezzo altresì alle esigenze, non certo trascurabili, della vita pratica, solo il buon senso ed il senso d'Arte possono, volta per volta, riuscire di guida a determinare la soluzione migliore (1). L'importante si è che non manchi a tal soluzione la giuridica base positiva, da cui risultino anche in questo subordinati gli interessi singoli, veri o fittizi, al grande interesse collettivo della Bellezza e dell'Storia. E questa base fortunatamente esiste, piena ed intera, a garanzia dei nostri monumenti gloriosi, nella vigente Legge per le Antichità e le Belle Arti.

La Commissione.

Borgogelli Guido.
Galassi Filippo.
Giovannoni Gustavo, relatore II parte.
Magni Giulio.
Piacentini Pio.
Pittarelli Giulio, relatore I parte.

*

Presentate le relazioni sovra estese all'Assemblea dell'Associazione, nella sua tornata del 6 luglio, esse furono approvate all'unanimità.

Roma, 18 luglio 1917.

Il Presidente
Tullio Passarelli.

(1) Le Commissioni provinciali conservatrici dei monumenti, e, sovra tutto, il Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti rappresentano gli organi a cui la legge e l'ordinamento amministrativo del Ministero della Pubblica Istruzione affidano la funzione consultiva, ed in parte anche deliberativa, su tali questioni di pratica applicazione nei singoli casi dei concetti suespressi.

DI UN ANTICO EDIFICIO scoperto presso la stazione ferroviaria di Roma.

Il giorno 23 aprile 1917 alla R. Soprintendenza degli Scavi, diretta dall'illustre prof. Angelo Colini, fu data dall'ing. Francesco Salvini, ispettore principale delle Ferrovie, notizia che sotto i binari della linea Roma-Napoli, a meno di due chilometri dalla stazione ferroviaria di Roma, erasi scoperto un antico edificio. La scoperta, come quella della Venere di Milo, della Fanciulla d'Anzio, della Venere di Cirene ecc., devesi a un caso puramente fortuito, cioè al cedimento del terreno sotto i binari stessi. L'Ufficio-lavori delle ferrovie dovette allora esplorare il sottosuolo, ciò che condusse al rinvenimento. In seguito, la Sopraintendenza stessa continuò il lavoro di sterramento e di esplorazione, agevolata però grandemente dall'Amministrazione delle Ferrovie, tutta compresa della grande importanza dell'edificio rinvenuto. Il quale consiste in un vasto e principale ambiente diviso in tre navate con un'abside di fronte alla mediana, nonchè in un pronao illuminato da un'apertura (praticata nella volta, a guisa di lucernaio, in antico affiorante a terra) e messo in comunicazione col mondo esterno a mezzo di una galleria o corridoio non totalmente esplorato, quantunque ora percorso per quasi 30 metri. Tanto il tempio (chiamiamolo così), quanto il pronao appaiono decorati da una serie di pre-

gevolissimi stucchi. Nel pronao si hanno inoltre delle pitture. I soggetti sono numerossimi; alcuni sono semplicemente decorativi, altri rappresentano figure o scene mitologiche quasi interamente riconoscibili, come il ratto di una Leucippide, Giasone e il vello d'oro, la liberazione di Esione, Ercole che riceve i pomi da una Esperide, Apollo che scortica Marsia, ecc.; altri ancora rappresentano corse, lotte, danze, pigmei, oppure funzioni e suppellettili rituali.

La Sopraintendenza degli Scavi, con ottimo consiglio del prof. Colini, ha presentato al Ministero dell'Istruzione due semplici relazioni: l'una con la storia dello scavo, scritta dal sig. Edoardo Gatti; l'altra con la descrizione dell'edificio e delle sue decorazioni, dettata dal dott. Francesco Fornari: accompagnate entrambe da disegni e da fotografie.

Il magnifico monumento è così complesso e ancora così enigmatico, circa la sua stessa originaria destinazione, da consigliare per ora molta prudenza nell'avanzare congetture.

I MONUMENTI E LA GUERRA.

Riservandoci di dare una precisa illustrazione dei danni cagionati dal nemico ai monumenti durante la guerra, indichiamo intanto i principali edifici colpiti.

E poichè, dopo la ritirata dell'esercito sul Piave, le incursioni aeree sulle città del Veneto si fecero più gravi e frequenti, enumeriamo più particolarmente i danni avvenuti in Padova durante gli ultimi giorni del dicembre 1917, la prima settimana del febbraio successivi, e in Venezia nel lunghissimo bombardamento aereo della notte sul 27 febbraio 1918.

1915.

24 maggio – Ancona, S. Ciriaco.
» » – Bari, Castello e Palazzo Alberotanza.
» » – Barletta, Castello.
24 ottobre – Venezia, Scalzi.

1916.

12 febbraio – Ravenna, S. Apollinare Nuovo.
10 agosto – Venezia, S. Maria Formosa.
» » – » S. Pietro in Castello.
12 » – » SS. Giovanni e Paolo.
11 settembre – Chiaravalle (Ancona), Abazia.
1 dicembre – Vicenza, S. Corona.

1917.

14 maggio – Aquileia, Basilica e Museo.
11 luglio – Cividale del Friuli, Museo.
27 agosto – Udine, Episcopio.
25 novembre – Nervesa, Villa Soderini.
3 dicembre – Possagno, Tempio Canoviano.

1918.

7 gennaio – Bassano, Museo e Biblioteca.
23 » – Possagno, Tempio Canoviano.
3-5 febbraio – Treviso, Palazzo Provinciale, Ospedale, Duomo, S. Nicolò.

Danni ai monumenti di Padova.

CARMINE. — Una bomba incendiaria destava il fuoco nella chiesa del Carmine, bruciando la superstruttura in legno della cupola e non oltrepassando la callotta sottoposta in muratura.

I quadri, fra cui uno abbastanza notevole del Padovanino, furono rimossi. Anche è salva la porta disegnata da Giovanni Gloria, che è la più bella cosa del monumento.

La vicina Scuola dei Carmini, con gli affreschi di Tiziano e del Campagnola, è rimasta intatta o quasi.

TEATRO VERDI. — Il Teatro Verdi fu colpito nella facciata. Rimase salvo il sipario coi ritratti dei poeti Prati, Aleardi, Fusinato, dipinti dal Gazzotto nel 1847.

DUOMO E BATTISTERO. — La facciata del Duomo, di semplici filari di mattoni, senza cioè nessun rivestimento architettonico, è stata colpita da una bomba che ha abbattuto una diecina di metri del coronamento e lesionata la prossima volta. Anche [illegible] rovinato il tetto del contiguo elegante Battistero romanico, senza però danni alla volta sottoposta e agli affreschi di Giusto padovano.

MUSEO CIVICO E BASILICA DEL SANTO. — Un'altra bomba caduta nella Piazza di S. Antonio, dinanzi al Museo Civico, [illegible] per vari metri le banchine di pietra d'Istria, spezzò una colonna della medesima pietra, danneggiò l'ingresso, frantumò le vetrate; colpì e forò una delle porte di bronzo della Basilica di S. Antonio (porte recenti eseguite su disegno di Camillo Boito) e frantumò le vetrate della chiesa, [illegible]

SCUOLA DEL SANTO E CAPPELLA DI SAN GIORGIO. — La vicina Scuola del Santo, decorata con affreschi di Tiziano, del Montagna e d'altri, e la Cappella di S. Giorgio coi famosi affreschi trecenteschi d'Altichiero e d'Avanzo, ebbero porte e finestre divelte, ma con pochi lievissimi danni alle pitture.

CASA DI EZZELINO [illegible] il Balbo.

7 febbraio 1918.

Duomo. — Forse due bombe colpirono nuovamente il Duomo aggravando la rovina già compiuta dal primo proiettile abbattutosi sul coronamento della facciata, durante l'incursione del 29 dicembre 1917.

Chiesa di S. Francesco Una piccola bomba ne perforava il tetto.

Scuola della Carità. — Una bomba colpiva la Scuola della Carità, producendo scalfitture e lievi scrostamenti agli affreschi attribuiti al Varotari.

Casa in via Beato Pellegrino. — Un proiettile potentissimo distruggeva per intero la casa situata in via Beato Pellegrino, 16, inscritta nell'Elenco degli edifici monumentali.

Palazzo Vorson. — Un proiettile colpiva il palazzo Vorson, inscritto nell' Elenco degli edifici monumentali, cagionandovi lievi danni.

Palazzo Maldura. — La bella facciata settecentesca del palazzo Maldura veniva gravemente lesionata e deturpata dalle scheggie di un proiettile caduto sulla piazza antistante.

Quartiere di S. Leonardo. — Un proiettile demoliva completamente una piccola casa quattrocentesca a S. Leonardo.

I danni della bomba, caduta nella Piazza del Santo, hanno rivelato quale pericolo abbia corso la statua equestre di Erasmo Gattamelata da Narni capolavoro di Donatello. Le schegge della bomba hanno colpita la stessa base del monumento dimostrando quanto era stato benefico il provvedimento di trasportare, da tempo, cavallo e cavaliere assai lontano. Altrettanto si è fatto per i bronzi di Donatello, che costituiscono l'altare del Santo e per quante opere belle e preziose di Padova erano trasferibili altrove; e altro non conviene dire!

Così alle pitture di Giotto nella chiesa dell'Arena, come a quelle del Mantegna agli Eremitani si è fatto un lavoro di protezione con armature, alle quali sono stati appesi materassi di alga divisi a fasci indipendenti. Sulla Cappella degli Eremitani, si sono anche collocate grosse lamiere d'acciaio.

Alle travature, infine, dei tetti dei due monumenti si è data una spalmatura ignifuga di silicato di soda, per ovviare o ritardare il propagarsi di un incendio, in modo di poter procedere in tempo e meglio alla estinzione di esso

Il Ministero farà poi quanto è possibile per salvaguardare o custodire il patrimonio di città così gloriosa nel campo delle arti come in quello delle scienze.

Danni ai monumenti di Venezia durante l'incursione del 26-27 febbr. 1918.

La Chiesa dei SS. Giov. e Paolo venne colpita da tre bombe di piccolo calibro. Una scoppiò sulla cupola, sul lato prospiciente l'ospedale civile, producendo nel manto plumbeo e nella sottostante orditura di legno un foro di un metro circa di diametro. La sottostante cupola di muratura, non ebbe a soffrire danni.

La seconda cadde sul coperto della Cappella dell'Addolorata, vicino al muro di perimetro, producendo danni al coperto e lievi crinature alla sottostante volta in muratura.

Infine l'ultima bomba cadde all'esterno, nel campo, presso la porta laterale, producendo scheggiature al muro della Cappellina della Pace.

La Chiesa di S. Giov. Crisostomo ebbe a subire danni per una bomba scoppiata all'esterno presso l'angolo destro della facciata. Le scheggie e i divelti macigni del selciato produssero il frantumamento dello zoccolo e delle basi delle due porte d'ingresso, specialmente di quella laterale. Le colonne e i capitelli ebbero a subire asportazioni di elementi decorativi; qualche pilastro, che forma lo scomparto architettonico, subì spostamenti. Però l'edificio, benchè in condizioni conservative non buone, non ebbe a soffrire staticamente, specie nell'altare prezioso di Tullio Lombardo. Tutte le vetrate con i telai relativi vennero divelte, come pure furono scomposte le porte di legno.

La Casa della Seta, vicina alla Chiesa di S. Giovanni Crisostomo, subì scheggiature non gravi.

La Chiesa dei SS. Simeone e Giuda venne colpita da due bombe: una cadde sul coperto del portico, e foratolo — andò a scoppiare sul pavimento contro il muro, asportandone parte e demolendo un tratto di volta che sostiene il grande pianerottolo; l'altra scoppiò sulla gradinata d'accesso, al piede di una delle grandi colonne che sostengono il peristilio. Tale colonna, la prima sul lato sinistro di chi guarda, mancato il punto d'appoggio, rovinò a terra scomponendòsi e rompendosi in vari pezzi; tutto l'atrio però rimase in piedi; necessita ora un armo di presidio. La porta d'ingresso ebbe l'architrave ed i contorni di vivo spezzati: ha bisogno anch'essa di una sollecita puntellatura. Oltre i suddetti danni, altri ne risultarono di minore importanza agli intonaci, a tutti i serramenti e alle vetrate che, come di consueto, furono divelte e andarono in frantumi.

La Chiesa di S. Andrea venne colpita da una bomba di piccolo calibro, che scoppiò sul coperto, nella falda verso lo Stabilimento dell'acquedotto. Il danno si riduce a poca superficie di coperto sconvolto e a un po' d'intonaco caduto in Chiesa dal soffitto, in corrispondenza al danno esterno.

Sulla Chiesa dei Frari, presso il muro longitudinale sinistro della navata centrale, cadde una bomba di piccole dimensioni che, forando il tetto, andò a finire sulla sottostante volta in muratura, senza esplodere. Il danno, di poca entità, interessa solo la copertura.

Nella Chiesa S. Tomà, cadde una bomba di medio calibro presso il muro longitudinale destro, a circa metà della sua lunghezza. Essa forò il coperto ed il soffitto sottostante e andò a battere sul pavimento, nel quale produsse una lunga spaccatura. Non scoppiò, ma, rompendosi, lanciò all'intorno un esplosivo di colore giallo.

I danni, non molto gravi, si limitano al coperto e ad un piccolo squarcio laterale del soffitto, giacchè la parte centrale di esso, che è affrescata dal Canal, rimase intatta.

Nel cortile del Palazzo Foscari cadde una bomba che solo determinò il crollo di un tratto di merlatura del muro di cinta.

CONSIGLIO SUPERIORE PER LE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

(Adunanza dell'ottobre 1917)

(Sezione II).

Il palazzo Capranica di Roma. — La Sezione, sulla proposta di ricostruzione del teatro Capranica, udita la relazione del professor Giovannoni;

Ritenuto che all'interno non esistono elementi di rilevante importanza artistica;

Non ritiene sia il caso che il Ministero si opponga alle trasformazioni esterne proposte nel palazzo suddetto, ma è del parere che la autorizzazione alla costruzione del teatro debba essere subordinata alle seguenti condizioni:

1) Che sia esclusa la pensilina all'ingresso principale del nuovo teatro:

2) Che si provveda alla riapertura delle antiche bifore;

3) Che siano tolte le mostre sporgenti dai negozi che alterano gravemente il carattere dell'edificio;

4) Che la decorazione dell'atrio del teatro sia studiata con altre linee architettoniche più semplici e meglio rispondenti al carattere del prospetto.

La Sezione esprime inoltre il voto che, prendendo occasione ai lavori così organici che s'intende compiere, il proprietario per il decoro stesso del suo edificio, addivenga ad un completo e razionale restauro della facciata del palazzo, che è così interessante esempio dell'architettura del '400.

Tondi in bronzo dell'Abbazia di Chiaravalle Milanese. — La Sezione, sulla proposta di autorizzare, ai sensi dell'art. 2 della legge 20 giugno 1909, n. 364, la cessione a favore del Museo del Castello Sforzesco, dei due tondi in bronzo appartenenti all'Abbazia di Chiaravalle Milanese;

Considerato che sia per ragioni di sicurezza, sia perchè i due tondi non hanno rapporto col monumento al quale erano infissi; sia perchè essi già da tempo si trovano depositati in detto Museo e la definitiva loro destinazione a quell'Istituto appare opportuna;

È del parere che tale alienazione possa essere autorizzata.

La Taverna ducale di Popoli. — La Sezione, ben lieta dell'esito favorevole delle trattative compiute per assicurare allo Stato l'interessante edificio in Popoli, noto sotto il nome di *Taverna Ducale*.

Riconosciuta la grande importanza artistica e storica di detto monumento caratteristico dell'arte civile in Abruzzo e la necessità di salvaguardarlo da ogni possibile deturpazione e di riporlo nel dovuto onore;

È di parere pienamente favorevole all'acquisto di esso da parte dello Stato per la somma di lire dodicimila (L. 12,000).

L'ex Convento di S. Maria della Croce di Crema. — La Sezione, considerando che ragioni storiche e ragioni di tutela dell'insieme monumentale consigliano di mantenere il vincolo imposto sull'ex Convento di S. Maria della Croce in Crema;

È di parere che il ricorso presentato contro il vincolo stesso non possa essere accolto

---

MOSTRA DEI DISEGNI E CARTONI DI "FRA BARTOLOMEO"

NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI.

Stabilito ormai, sull'appoggio di un documento sincrono ed inoppugnabile (1) che la morte del pittore domenicano *Fra Bartolomeo*, avvenne nell'ultimo [illegible] del 1517, nel 31 del [illegible]

(1) Cfr. *Annali di S. Marco* [illegible] Laurenziana [illegible] P. Marchese.

cade il quarto centenario della scomparsa dell'insigne artista fiorentino, a soli 42 anni d'età, essendo nato nel 1475.

Firenze, che suole commemorare con gratitudine i suoi degni figli, non poteva dimenticare *Fra Bartolomeo*, il quale arricchì le sue chiese con molte pregevoli pitture, alcune delle quali si ammirano oggi nelle gallerie fiorentine.

La Galleria degli Uffizi, quella dei Pitti e quella dell'Accademia di Belle Arti posseggono una ventina di bellissimi quadri di *Fra Bartolomeo*, fra cui la grandiosa tavola a chiaroscuro, ordinatagli nel 1510 dalla Repubblica fiorentina.

Inoltre nel Gabinetto dei disegni e delle stampe, annesso alla Galleria Uffizi, si conservano circa dugento disegni ed alcuni cartoni di mano di *Fra Bartolomeo*, tutti lavori preziosi per genialità d'invenzione e per la tecnica ad uso dei veneziani, cioè a carboncino su carta tinta, con lumi di biacca e gessetto.

Ed è appunto col fare una pubblica mostra di una scelta fra i detti disegni e cartoni, che la direzione delle Gallerie ha inteso prender parte alla solenne commemorazione di *Fra Bartolomeo*, fatta dai RR. Frati del convento di San Marco, dove dimorò, operò e morì il grande artista domenicano, attrattovi dall'eloquenza calda e suasiva dell'austero Fra Girolamo Savonarola. Lesse una interessantissima conferenza il chiarissimo P. Ferretti, nel Refettorio di detto Convento (oggi Museo fiorentino di S. Marco) innanzi a numeroso pubblico, composto di artisti, letterati e notabilità del Clero fiorentino con a capo il Cardinale Arcivescovo.

Affinchè i visitatori possano rendersi conto da chi il giovane Baccio della Porta, detto poi *Fra Bartolomeo*, venisse influenzato all'inizio della sua carriera artistica, si ritenne opportuno d'incominciare la mostra con alcuni disegni di *Piero di Cosimo*, condiscepolo del Frate insieme con Lorenzo di Credi, i quali instillarono in lui i sani principii leonardeschi.

Fra i disegni di *Fra Bartolomeo* ne vennero scelti settantasei dei più carattesistici e significativi, dando la preferenza a quelli che servirono di studio e di preparazione per le opere più notorie.

Così vi si trovano studi per l'insieme e per i particolari dei seguenti quadri, le cui riproduzioni fotografiche sono state poste a disposizione dei visitatori.

Il « Giudizio finale » affrescato nel 1497 nel Cimitero dell'Ospedale di S. Maria Nova, trasportato negli Uffizi.

« Apparizione della Vergine a S. Bernardo », tavola eseguita nel 1504 per la Badia fiorentina, ed oggi nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti.

L'« Evangelista S. Marco » dipinto nel 1507 per il coro della chiesa di S. Marco in Firenze, ed oggi nella Galleria Pitti.

« Tavola » della Cattedrale di Lucca, eseguita nel 1509.

L'« Estasi di S. Caterina », splendida tavola dipinta nel 1509 per la detta Cattedrale.

La grande « Tavola » a chiaroscuro con la Madonna e S. Anna ed i Santi protettori di Firenze, ordinata a Fra Bartolomeo nel 1510 dalla Repubblica fiorentina.

« Sposalizio di S. Caterina », esistente nel Museo del Louvre, di cui abbiamo una buona copia di Fra Paolino nel Museo fiorentino di S. Marco.

L'altro quadro dello « Sposalizio di S. Caterina » della Regia Galleria Pitti, eseguito nel 1512.

Le maestose figure degli apostoli « Pietro e Paolo » che si ammirano nella Pinacoteca Vaticana, eseguiti a Roma nel 1514. La figura del S. Pietro venne, con atto di deferente amicizia, terminata da Raffaello, avendola Fra Bartolomeo lasciata incompiuta pel suo affrettato ritorno a Firenze.

« La Madonna della Misericordia », tavola eseguita nel 1515 per la chiesa di S. Romano di Lucca ed oggi conservata in quella Pinacoteca comunale.

Tondo con la *S. Famiglia* eseguito nel 1516, in possesso della nobil famiglia Visconti Venosta.

« L'Annunziazione » smagliante affresco dipinto dal *Frate* nella chiesina quattrocentesca della Maddalena in Pian di Mugnone nel 1517, l'anno stesso della sua morte.

Firenze, 5 Novembre 1917.

P. N. Ferri

IL PRESEPIO DEL PORDENONE A VALERIANO.

La fotografia, che è qui riprodotta e fu a me donata da un profugo friulano, è forse il solo ricordo che resta di una preziosa opera d'arte. Non v'è speranza sia rimasta incolume a traverso il selvaggio furore dei nuovi barbari.

A Valeriano, frazione del comune di Pinzano, nel distretto di Spilimbergo, la chiesa dedicata alla Vergine aveva la facciata dipinta dal Pordenone.

Fabio di Maniago nella *Storia delle Belle Arti Friulane*, (Udine, 1823, pag. 199) descrive

i freschi della facciata e pubblica (pag. 309) il documento che ne fissa la data, tratto dall'Archivio della Chiesa.

« Adì primo Ottobre 1524. Noto, et manifesto como io Zuan Antonio de Sachis pictor de Pordenon son remasto dacordo con la Fraternità de Santa Maria de Valeriano de la pictura de la faciata de dicta Giesia, et questo per prezio de ducati quarantacinque a reson de lire sei, et quattro per ducato, videlicet ducati quarantacinque.... ».



La nascita del Redentore — Affresco del Pordenon — Chiesa dei Battuti a Valeriano di Pinzano al Tagliamento.

Giambattista Cavalcaselle nell'opera sui *Pittori friulani* (Parte I, pag. 102), che si conserva manoscritta presso la Direzione generale di Belle Arti, così descrive coteste pitture, già offese dalle ingiurie del tempo e dalla noncuranza degli uomini.

« Di quel fresco rimane solo parte d'un fregio con dei putti, e nel mezzo gli avanzi di due angeli sospesi in aria che tengono una corona. Qui c'era la Vergine incoronata. Solamente dell'Epifania rimane qualche traccia. Nell'arco sopra la porta la pittura dell'*Ecce Homo* è quasi interamente scomparsa. Da un lato c'è San Giovanni Battista fra San Floreano, che manca della parte inferiore, e Santo Stefano che è quasi del tutto scancellato. Dall'altro lato, la colossale figura di San Cristoforo, col putto sulle spalle; anche qui gran parte del colore è scomparso, e più di una spaccatura verticale nel muro divide il dipinto in due parti ».

Ma più che i dipinti del prospetto, nell'interno della chiesa, splendeva per vivacità di colorito e ricchezza di composizione un altro affresco dello stesso autore, che a molti conoscitori d'arte pareva una delle cose più belle di quell'artista, che nel concetto segnò molto della forza nativa del suo Friuli e nella forma e nel colore seppe gareggiare coi Veneziani migliori.

Sopra un altare, dipinto a chiaroscuro con pilastri ornati, il Pordenone aveva rappresentato la *Natività del Signore*, adorato dalla Vergine e dai Santi Antonio e Floreano.

« Fra le altre bellezze, scrive il Maniago, si ammira nel San Floreano, oltre la maschia e felice scorcio della mano [illegible], la verità con cui ne ha saputo esprimere la guerriera lucidissima armatura e la serica veste. Bellissimi sono pure gli angeli che scendon dal cielo a festeggiare il nato Signore, e che con nuovo bizzarro partito fra loro aggruppati formano come una scala ».

Nel fondo il corteggio dei Magi che vengono dall'Oriente, e alcune donne spettatrici alle finestre e sulla scala di una capanna.

Anche di questo dipinto si conservava nell'Archivio della chiesa la ricevuta del pittore:

« Fazo fede per questa mia, come mi Zuan Antonio pictor de Pordenon confesso aver receputo da Mistro Francesco [illegible], como Cameraro della Fraternita de Santa Maria de Valeriano contadi in più poste libre cinquantatre de picoli, videlicet L. cinquantatre, et questi a conto de la pittura fatta su l'altar de sopra, et in fede di ciò io sopradetto Zuan Antonio scrisse de propria mano a ultimo Zugno 1527 ».

La riproduzione del dipinto di Giovanni Antonio Regillo o de Sachis, insieme col ricordo della bella cosa perduta, suscita l'esecrazione contro il nemico che infierisce inebriato di strage e distrugge i luoghi sacri per religione e per arte.

Pompeo Molmenti.

SULLA CONSERVAZIONE DEL MIRACOLO DI S. MARCO DEL TINTORETTO.

In seguito ad ordine del Ministero della Pubblica Istruzione, comunicato con lettera del 10 dicembre [illegible], il Soprastante sig. A. Pagan, all'uopo inviato dalla R. Soprintendenza [illegible] di Venezia, procedette [illegible] del Miracolo di S. Marco del Tintoretto.

La tela srotolata fu collocata su telaio provvisorio, cosicchè fu possibile constatare dai sottoscritti che il dipinto trovasi in ottimo stato, nè ha subito alcun danno nè per le operazioni occorse per toglierlo dal telaio originale e per collocarlo sul rullo, nè pel trasporto da Venezia a Firenze. A tale constatazione assistettero anche, oltre ai delegati del Ministero, il dott. Gino Fogolari, Direttore delle Gallerie di Venezia, il prof. P. Toesca del Regio Istituto di Studi superiori, il dott. Giacomo De Nicola, Direttore del R. Museo Nazionale, e il prof. Fabrizio Lucarini.

F.to Giovanni Poggi
» Giacomo De Nicola.
» Fabrizio Lucarini.
» Carlo Gamba
» Pietro Toesca
» Gino Fogolari.

NOTIZIE.

AJELLI (Aquila). - **Torre medioevale.** — Con decreto ministeriale 8 ottobre 1917, registrato alla Corte dei Conti il 15 novembre successivo, si è approvato il contratto stipulato dal Sovrintendente dei monumenti di Roma e degli Abruzzi con l'assuntore Enrico Attanasio per l'esecuzione dei lavori occorrenti per le riparazioni alla torre medioevale di Ajelli danneggiata dal terremoto del 1915. Tali lavori importano la spesa di L. 4418,22.

COLLARMELE (Aquila). - **Chiesa di S. Maria delle Grazie.** — Con decreto ministeriale 28 ottobre 1917, registrato alla Corte dei Conti il 15 novembre successivo, si è approvato il contratto stipulato dal Sovrintendente dei monumenti di Roma e degli Abruzzi con l'imprenditore Luigi Fidanza per l'esecuzione dei lavori di riparazione alla monumentale chiesa di S. Maria delle Grazie a Collarmele, danneggiata dal terremoto del 1915. Tali lavori importano la spesa complessiva di L. 7453,39.

CAPESTRANO. - **Chiesa di S. Pietro ad Oratorium.** — Sono stati approvati per la somma di L. 4953,40 lavori di restauro alla chiesa di S. Pietro ad Oratorium a Capestrano. I lavori saranno condotti a cura della Sovrintendenza dei monumenti di Roma e degli Abruzzi.

FABRIANO (Ancona). - **Palazzo del Podestà.** — Essendosi resi necessari lavori urgenti di riparazione al monumentale palazzo del Podestà in Fabriano, fu approvata la spesa di L. 3277,02. I lavori saranno eseguiti dalla Sovrintendenza dei monumenti di Ancona.

GAGLIANO ATERNO (prov. di Aquila). - **Chiesa di S. Martino.** — Il Ministero ha concesso un sussidio di L. 3000 pei lavori di restauro eseguiti alla monumentale chiesa di S. Martino in Gagliano Aterno.

I predetti lavori vennero fatti eseguire per cura del Rev. Don Luigi Pasquali, parroco della predetta chiesa e venne per essi erogata la non lieve somma di L. 17 mila.

GALATINA (Lecce). - **Chiesa di S. Caterina.** — Con decreto ministeriale del 15 ottobre 1917, registrato alla Corte dei Conti il 30 stesso mese, si è approvato il progetto dei lavori occorrenti per il restauro dei dipinti a fresco del sec. XIV e XV, esistenti nella Chiesa di S. Caterina in Galatina, e rappresentanti soggetti dell' Apocalisse. La spesa prevista ascende a L. 1750; il lavoro sarà eseguito dal prof. Tito Venturini-Papari.

LANGHIRANO. - **Castello di Torrechiara.** — Sono stati approvati lavori di restauro e di consolidamento del Castello di Torrechiara nel Comune di Langhirano, per la somma di L. 1000.

Essi saranno eseguiti a cura della Sovrintendenza dei monumenti di Bologna.

MESSINA. - **Antico rudero medioevale.** — Sono stati approvati i lavori occorrenti per porre in evidenza gli elementi architettonici di un antico rudero esistente in Messina fra la via Contonze e la via Filippo.

Tali lavori importano la spesa di L. 2000 e saranno eseguiti sotto la direzione e sorveglianza dell'Ufficio dei monumenti di Messina.

MONGIOVINO (Perugia). - **Santuario.** — Sono stati approvati per la somma di L. 1300 lavori suppletivi di restauro alla copertura in piombo della cupola ed alle vetrate del monumentale Santuario di Mongiovino. I lavori si faranno dalla Sovrintendenza di Perugia.

PADULA - **Certosa.** — A cura della Sovrintendenza dei monumenti di Napoli, sarà provveduto ai lavori occorrenti pel restauro dei cori, scaffali della biblioteca e stalli del refettorio e della sala del capitolo della monumentale Certosa di Padula. Tali lavori importano la spesa di L. 1994.

PALERMO. - **Chiesa di S. Cataldo.** — Sono stati approvati i lavori di ripristino dei mosaici geometrici nel pavimento della chiesa

di S. Cataldo, annessa alla chiesa della Martorana in Palermo. Tali lavori importano la spesa di L. 2000 e saranno eseguiti ad economia in amministrazione dalla Sovrintendenza ai monumenti di Palermo.

– **Chiesa di S. Giovanni degli Eremiti.** — Sono stati approvati per la somma di L. 1500 lavori di restauro alle cupole della chiesa di S. Giovanni degli Eremiti in Palermo.

I lavori sono già in corso di esecuzione per cura della Sovrintendenza dei monumenti di Palermo.

– **Chiesa di S. Chiara.** — È stata approvata la spesa di L. 1400 pei lavori di riparazione al rivestimento in piombo della cupola della chiesa di S. Chiara in Palermo. Presto si porrà mano ai lavori dalla R. Sovrintendenza dei monumenti.

– **Chiesa di S. Maria dei Miracoli.** — Essendosi resi necessari i lavori di riparazione alle terrazze di copertura e lavori di scrostamento nell'interno della chiesa di S. Maria dei Miracoli in Palermo, fu approvata la spesa di L. 2000.

I lavori sono già incominciati per cura della Sovrintendenza di Palermo.

— **Chiesa di S. Rosalia.** — È stata deliberata la spesa di L. 1800 per lavori di distacco degli affreschi di Pietro Martorana esistenti nella chiesa di S. Rosalia in Palermo. I lavori saranno eseguiti in economia dalla Sovrintendenza dei monumenti di Palermo.

PARMA. – **Chiesa del Carmine.** — Si è approvata la spesa di L. 1000 occorrente pei lavori di restauro e di consolidamento di alcuni muri pericolanti nella ex chiesa del Carmine in Parma.

I lavori saranno quanto prima eseguiti in economia dalla Sovrintendenza ai monumenti di Bologna.

RAVENNA. – **Cappella di S. Pier Crisologo.** — Si è approvata la spesa di lire 11800 occorrente pei lavori di demolizione dei fabbricati moderni addossati alla monumentale cappella di S. Pier Crisologo di Ravenna e per la sistemazione della cappella stessa.

Tali lavori saranno eseguiti dalla Sovrintendenza dei monumenti di Ravenna.

— **Basilica di S. Pietro in Trento.** — Essendosi resi necessari lavori di ricostruzione delle gradinate di accesso al presbiterio della basilica di S. Pietro in Trento, fu approvata la spesa di L. 2000. I lavori saranno eseguiti sotto la direzione e sorveglianza della Sovrintendenza dei monumenti di Ravenna.

REGGIO EMILIA. – **Palazzo dei Canonici annesso alla Cattedrale.** — Il Capitolo di Reggio Emilia ha ultimato i lavori di restauro alla Casa dei Canonici, annessa a quella Cattedrale, sostenendo una spesa complessiva di oltre 18,000 lire.

Quale contributo nella detta spesa è stato concesso con determinazione ministeriale del 27 ottobre 1917 un sussidio di L. 3000.

RIMINI. – **Affreschi della Chiesa di San Bartolomeo.** In seguito al terremoto del 16 agosto 1916 rimase gravemente danneggiata la Chiesa di S. Bartolomeo di Rimini, e si rese quindi necessario provvedere al consolidamento di alcuni dei pregevoli affreschi esistenti nella Chiesa stessa.

Tale lavoro, eseguito sotto la direzione della Sopraintendenza alle Gallerie di Bologna, è stato lodevolmente compiuto dai restauratori sigg. Giovanni Nave e Giovanni Placci, ed ha importato una spesa complessiva di L. 2590.

RIOMAGGIORE. – **Chiesa di S. Giovanni Battista.** — Il Ministero ha concesso un sussidio di L. 2100 pei lavori di ricostruzione e di restauro del tetto della chiesa di S. Giovanni Battista di Riomaggiore, chiesa fondata nel 1340, come è ricordato in una lapide posta nella facciata della chiesa stessa.

ROMA – **Chiesa di S. Maria degli Angeli.** — Con decreto ministeriale 8 dicembre 1917, registrato alla Corte dei Conti il 4 gennaio 1918, si è approvato il contratto stipulato dal Sovrintendente dei monumenti di Roma e degli Abruzzi con l'assuntore Battista Saraceni per l'innalzamento e sistemazione di una croce in ferro con base di travertino sulla fronte della monumentale chiesa di S. Maria degli Angeli in Roma. Tali lavori importano la spesa di L. 740.

S. EUSANIO FORCONESE (Aquila). — Il Ministero ha concesso un sussidio di L. [illegible] nella spesa di L. 11123,67 occorsa per lavori di restauro alla monumentale chiesa parrocchiale di S. Eusanio Forconese.

TAORMINA. – **Chiesa detta dei SS. Pietro e Paolo.** Sono stati approvati per la somma di L. 2000 lavori [illegible] del tetto della chiesa del secolo XIV, detta di S. Pietro e Paolo, sulla via [illegible] in Taormina. I lavori saranno fatti a cura della [illegible]zione dei monumenti di Messina.

VERDIENTO (Ascoli Piceno). – **Chiesetta rurale detta della SS. Annunziata.** — La chiesetta dell'Annunziata detta di Verdiento è costruzione di stile romanico, sebbene alterato da successivi cambiamenti. Nell'interno ha le pareti istoriate con pregevolissime pitture a fresco che si riferiscono ai fatti della vita di Maria Vergine. Tali pitture assai deperite sono della fine del secolo XIV e sembrano sovrapposte ad altre.

Allo scopo di salvare da sicura rovina quell'importante manufatto, il Ministero ha ora approvati due distinti progetti d'arte e cioè uno di L. 1500 per lavori di restauro e consolidamento, e l'altro di L. 3300 pel restauro e consolidamento delle predette pitture. I lavori saranno eseguiti quanto prima sotto la direzione e sorveglianza della R. Sovrintendenza dei monumenti di Ancona.

VICENZA. - **Montecchio Maggiore.** Il Ministero ha concesso un sussidio di 2500 lire pei lavori di stacco del soffitto del Tiepolo nel salone della Villa Cordellina a Montecchio Maggiore in Vicenza.

DANTE VIVIANI.



In Perugia, il 13 ottobre 1917, si è spento l'architetto comm. Dante Viviani, da un decennio Soprintendente ai monumenti dell'Umbria. Fino agli ultimi giorni, già gravemente infermo, volle adempiere il suo dovere, e ancora sul letto di morte le ultime sue parole furono di interessamento per il suo ufficio. Non aveva famiglia, e tutto il suo affetto e le cure e i pensieri dedicava alla sua Soprintendenza, per la quale esclusivamente può dirsi che vivesse.

Nato ad Arezzo nel 1861, studiò architettura nelle accademie di Siena e di Roma, dove poi frequentò con profitto gli studi degli ingegneri Koch ed Ojetti. Da oltre venti anni faceva parte della Amministrazione delle Belle Arti, prima in Roma, poi a Perugia, dove successe a Giuseppe Sacconi nella direzione dell'Ufficio regionale dei Monumenti.

Fra i numerosi e pregevoli restauri eseguiti nell'Umbria, sotto la sua direzione, ricordiamo l'Anfiteatro romano ed il Palazzo dei Consoli in Gubbio; i Palazzi dei Consoli e dei Priori e il Tempio bramantesco della Consolazione in Todi nonchè le Torri di Properzio in Spello. Aggiungiamo gli studi di ripristino del Tempio cristiano di S. Angelo in Perugia, del quale egli per primo rintracciò l'antica icnografia con assaggi e scavi metodici, riferendone con dottrina nelle pagine di questo *Bollettino*.

La sua produzione architettonica, se non è abbondante, è però sempre nobile e di buon gusto: a Città di Castello diede i disegni e diresse la fabbrica della Cassa di Risparmio; con Guglielmo Calderini progettò nel 1911 il Padiglione Umbro-Sabino all'Esposizione Etnografica di Roma; per la sua Arezzo disegnò la facciata di quell'insigne cattedrale, riuscendo primo in un concorso nazionale. Ed è questo lavoro, condotto con amore e con sentimento d'arte, che gli procurò fama e lodi e soddisfazioni.

L'Amministrazione delle Belle Arti perde col Viviani un funzionario solerte, che tutte le sue migliori energie consacrò alla Soprintendenza a lui affidata.

GIULIO ZAPPA.

Nel campo di concentrazione di Sigmundsherberg in Austria è morto, per ferite riportate combattendo, il tenente dottor *Giulio Zappa*, fatto prigioniero dal nemico nell'offensiva del maggio 1917 sul Carso.

Era da parecchi anni direttore della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, al riordinamento della quale aveva dedicato cure intelligenti ed assidue.

PASQUALE NERINO FERRI.

Pasquale Nerino Ferri, ispettore nelle Regie Gallerie di Firenze, morto, dopo brevissima malattia il 19 dicembre 1917, era nato a Fermo il 21 aprile 1851. Appena compiuti gli studi nel ginnasio della sua città e nella Regia Accademia delle Belle Arti di Firenze, entrò nel 1871 come aiuto al Conservatore dei Disegni e Stampe della R. Galleria degli Uffizi, di cui nel 1879 fu nominato Conservatore effettivo, passando nel 1892 nel Ruolo degli Ispettori. Dal 1871 fino, può dirsi, alla morte dedicò ininterrottamente la sua attività alla

definitiva sistemazione e allo studio del Gabinetto dei Disegni e Stampe, di cui il ricchissimo materiale era rimasto in grande disordine, senza neppure un regolare Inventario. Questo;



incominciato da lui nel 1881 e condotto a termine con persistenza meritevole di ogni encomio, consta di ben 65 volumi e comprende, all'anno 1913 in cui fu chiuso, n. 90,920 fra disegni e incisioni. Per comodità degli studiosi e dei visitatori delle Gallerie, il Ferri dette alle stampe prima un succinto *Catalogo delle stampe e disegni esposti al pubblico* (Firenze 1881, pp. 96), poi un *Indice geografico analitico dei disegni di architettura civile e militare* (Roma 1885, pp. 231) e un *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi* (Roma 1890, pp. 400); pubblicazioni che furono di molta utilità a tutti coloro che, nel crescente interesse per gli studi di storia dell'arte, ebbero a frequentare il Gabinetto, e dovettero ricorrere, come a guida nella ricerca delle varie sezioni in cui il materiale fu suddiviso, alla cortesia sempre pronta ed instancabile dell'ispettore Ferri. Quanti ebbero ad avvicinarlo, e furono i migliori studiosi di tutto il mondo, ne serbarono con simpatia il ricordo, e ne menzionarono con gratitudine il nome nei loro scritti o si sdebitarono verso la sua gentilezza inviandogli in dono le proprie pubblicazioni, con affettuose lettere di cui il povero Ferri era giustamente orgoglioso. Può dirsi che nessuno studio di un qualche rilievo sui disegni o le stampe del nostro Gabinetto fu pubblicato nell'ultimo cinquantennio, a cui il Ferri non abbia largamente e volenterosamente collaborato; appagandosi della modesta soddisfazione di veder messi in miglior luce i tesori delle raccolte affidate alle sue cure. E allo studio e all'arricchimento di esse, egli stesso contribuì, sia pubblicando col Jacobsen alcuni disegni inediti di Michelangelo, *Dessins inconnus de Michel-Ange* (Leipzig 1905), sia con numerosi scritti nell'*Arte e Storia*, nella *Rivista d'Arte*, nella *Rassegna d'Arte* e in questo *Bollettino*, sia procacciando che il Geymüller, legato a lui da lunga amicizia, cedesse a ottime condizioni agli Uffizi la sua magnifica raccolta di disegni di architettura. Il Ferri compilò anche lo schedario della ricca collezione di stampe della Biblioteca Marucelliana. Fra i molteplici incarichi di fiducia che gli furono affidati durante la lunga e onorata carriera vanno ricordati: quello di ricevere in consegna giudiziaria la preziosa raccolta di oggetti d'arte legata dal Carrand al Comune di Firenze e l'altro di rappresentare la Direzione delle RR. Gallerie di Firenze negli anni 1895-1909.

PIETRO DA PONTE.



Si è spenta, in Brescia, la nobile esistenza del comm. dott. Pietro Da Ponte, R. Ispettore onorario e membro della Commissione per la conservazione dei monumenti di quella Provincia.

Nato il 18 ottobre 1832 in Brescia, da Carlo e da Giulia Guccinardi e laureatosi in legge nell'Università di Padova, divenne presto ardente patriota come il fratello minore Cesare, morto per la patria. Nel 1866 fu segretario di suo zio sen. Enrico Guicciardi, R. Commissario in Mantova redenta, e fece parte di commissioni patriottiche.

Datosi agli studi, fu onorato dall'amicizia di dotti, come il De Rossi, il Villari, il Manno, il Del Lungo, il D'Ancona.

Eletto socio dell'Ateneo di Brescia il 10 agosto 1868, ne fu uno de' più operosi ed

illustri componenti, e fece più volte parte del Consiglio e della Giunta di Presidenza.

Fu inoltre socio effettivo, corrispondente od onorario di molti Istituti scientifici italiani e stranieri.

Molte pubblicazioni il Da Ponte fece, ma non tutte recano il suo nome. Ecco l'elenco delle più notevoli:

Brixia Col. civica Aug. Nozioni archeologiche intorno alla città di Brescia; nel vol. III, serie IV, degli *Atti del R. Istituto Veneto di Scienze e Lettere*, 1875.

Statuta Collegii Medicorum Brixiae. Brescia Stamp. Istituto Pavoni, in-8, 1876.

Esposizione della Pittura Bresciana, a cura dell'Ateneo di Brescia. Stamp. Apollonio, in-8, 1878.

Federico Odorici, Biografia. Brescia, Stamp. Apollonio, in-8, 1885.

L'opera del Moretto, a cura dell'Ateneo di Brescia. In-folio con illustr. Brescia, Tipografia Editrice, 1898.

Questo fascicolo della *Cronaca* del *Bollettino d'Arte* era già tutto composto quando ci è giunta la dolorosissima notizia della morte di **Luigi Cavenaghi**, avvenuta in Milano il 31 marzo u. s. Parleremo a lungo di lui nel prossimo numero.

CIRCOLARI

Cose di pregio storico, archeologico ed artistico di proprietà degli Enti morali (*Circolare 4 febbraio 1918 ai Sopraintendenti ai monumenti*).

Questo Ministero ha dovuto notare, purtroppo, che pei reati previsti dalla legge 20 giugno 1909, n. 364, e specialmente per quelli che riguardano edifici monumentali di proprietà degli Enti morali, i magistrati inclinano, per lo più, ad indulgenza, sicchè non sono rari, anzi, addirittura, prevalgono i casi in cui i procedimenti si chiudono con sentenza di assoluzione.

Dall'esame delle dette sentenze si è potuto rilevare che uno dei motivi più frequenti delle assoluzioni è la mancata prova del *dolo* negli autori dei reati, cioè della coscienza da parte degli accusati di violare una precisa disposizione di legge e di commettere un atto illegale.

Tale prova, infatti, non è sempre molto facile a prodursi, e contro di essa gli accusati oppongono spesso l'eccezione della buona fede che il magistrato, come si è detto avanti, è quasi sempre incline ad accogliere, specialmente quando si tratti di amministratori di fabbricerie o di altri enti di piccoli paesi di campagna, che portano a loro difesa l'assoluta ignoranza del valore artistico delle cose da essi amministrate.

Ad evitare, quindi, che in tali casi le dispozioni della legge di tutela monumentale possano restare prive di sanzioni efficaci, credo opportuno richiamare l'attenzione delle SS. LL. sulla circolare N. 22916 del 6 ottobre 1910, colla quale si invitano le Sopraintendenze ai monumenti a portare a conoscenza degli enti contemplati dall'articolo 2 della legge 20 giugno 1909, l'interesse archeologico, storico, paletnologico, artistico delle cose di cui gli Enti stessi fossero proprietari e consegnatari.

Ripeto quanto si disse allora in quella circolare, e cioè che non occorrerà per ciò una forma solenne di notificazione, bastando, invece, a tale scopo, una lettera raccomandata, preferibilmente con ricevuta di ritorno. Occorre avvertire che nella detta lettera dovranno essere richiamati tutti gli articoli della legge che si riferiscono al caso speciale, mentre, poi, non dovrà omettersi di far risultare in forma esplicita dalla lettera stessa, che l'avvertimento non sarebbe obbligatorio da parte dell'Amministrazione, ma che esso viene dato soltanto nell'intesse dell'Ente proprietario, per sua opportuna norma e conoscenza.

Gradirò dalle SS. LL. un cortese cenno di ricevuta della presente circolare.

Pel Ministro: RICCI.

Redattore responsabile: LVIGI PARPAGLIOLO.

Roma, 1918 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.

ANNO V. Maggio-Agosto 1918 N. 5-8.

CRONACA DELLE BELLE ARTI

Supplemento al « Bollettino d'Arte ».

INAUGURAZIONE DELLE STAMPE DI LUIGI ROSSINI nella R. Galleria d'Arte Moderna in Roma.



Luigi Rossini
(disegno e incisione di Kuchary)

La mattina del 12 maggio fu inaugurata nelle sale terrene della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, a Valle Giulia, la esposizione di circa duecento stampe di Luigi Rossini, che nella prima metà del secolo XIX illustrò la maggior parte dell'antichità classica non solo di Roma ma di tutta Italia.

La vita di questo grande artista, quale ci appare da alcune pagine interessantissime che egli stesso scrisse a 39 anni in un giornale illustrato del tempo, « ad incoraggiamento della gioventù studiosa la quale non si deve sgomentare dell'avversa fortuna », è veramente degna di essere considerata e citata come esempio di quanto possa, anche se mortificata dalla mancanza delle cose più necessarie, una ferrea volontà al servizio di un prepotente ingegno.

Luigi Rossini nacque a Ravenna nel 1790 da famiglia povera oriunda di Lugo. Mostrò fin dai primi anni inclinazione al disegno, e giovanissimo recatosi a piedi a Bologna con cinque scudi in tasca e un fardelletto sotto il braccio, dopo varie vicende si iscrisse alla Accademia di Belle Arti, e fatto ardito dal conseguimento di un piccolo premio in architettura d'invenzione, si dispose a tentare il concorso di Roma che vinse con pienezza di suffragi.

Riavutosi da una forte malattia venne a Roma col Tadolini, che aveva vinto il concorso di scultura, e fu ricevuto all'Accademia italiana che aveva sede nel palazzo di Venezia.

A Roma, lavorando continuamente per procacciarsi le cose più necessarie alla vita, vista la impossibilità di avere un impiego di architetto, si dette anima e corpo all'arte dell'intaglio, e dopo stenti, dubbi, dolori infiniti trovata una sua speciale maniera di incidere — pubblicò nel 1817 cinquanta vedute delle fabbriche migliori di Roma dal secolo VIII al sec. XVIII le quali, al dire di lui, « furono tenute belle sebbene cose di puro studio e di principiante nell'arte ».

Seguì un più grande lavoro, quello delle *antichità romane* in 101 vedute che gli procurò danaro e rinomanza. Ma per le fatiche sopportate ammalò di nuovo e attraverso numerose difficoltà ed amarezze (durante la malattia fu derubato di ogni suo avere) non si riebbe fisicamente ed economicamente che nel 1822 quando, presa moglie, costituì una famiglia.

Conobbe allora un po' di quiete e comodità di vita, e da solo, senza aiuti di sorta, viaggiando l'Italia intera da Aosta a Pompei, intraprese la pubblicazione di una serie di stampe che per mole e per importanza storica forma ancora oggi la meraviglia degli studiosi e degli amatori delle cose d'arte.

La collezione delle vedute incise dal celebre ravennate, ora in possesso dello Stato, comprende circa seicento rami (*I monumenti* [illegible] *di Roma* – *I sette colli di Roma* – *Le porte e le mura dell'antica Roma* – *Gli archi trionfali onorari* [illegible] *di tutta Italia* – *Le antichità di Pompei* – *La scenografia di Roma moderna* – *Gli interni delle chiese e delle basiliche*), rappresentanti altrettante scene esposte in questa preziosissima raccolta.

Già prima del Rossini i monumenti di Roma erano stati in gran parte disegnati e incisi dal grande Piranesi. Ma G. B. Piranesi, artista di gusto squisito e di fantasia agilissima e larga, non seppe vincere il fascino dell'antica grandezza nè la tendenza al pittoresco, e i suoi disegni più che riproduzioni fedeli dei monumenti che gli stavano innanzi, sono idealizzazione di essi, ricostruzioni molte volte fantastiche, in cui è malagevole riconoscere lo stato reale degli antichi edifizi quali apparivano alla metà del sec. XVIII.

Parve al Piranesi chè una riproduzione realistica di quanto si offriva agli occhi suoi avidi, fosse ancora poco per rappresentare la grandezza di Roma; egli cercava negli avanzi degli archi, dei templi, delle terme l'anima della grande città che li aveva innalzati, e come in uno stato di esaltazione talvolta deformò tal'altra ingrandì le rovine stesse. Quasi sempre le raggruppò in forma fantastica

Ben diversa invece è l'importanza archeologica e storica dei disegni e delle stampe di Luigi Rossini. Artista egli pure di fine gusto, ammiratore dapprima e poi degno emulo dell'incisore veneziano, era per indole un osservatore diligente e scrupoloso, e intese di ritrarre gli antichi monumenti con fedeltà assoluta al vero, e pur non escludendo di ravvivare qua e là i suoi quadri con garbo innocente e con maestria d'arte, non volle mai subordinare il vero ai voli della fantasia.

L'opera del Rossini ha quindi un altissimo valore storico, perchè essa rappresenta un archivio di informazioni preziose per lo studio degli antichi monumenti e si avvantaggia su l'opera dell'incisore veneziano pel fatto che gli scavi intrapresi al principio del secolo scorso permisero al Rossini di riprodurre monumenti che al Piranesi erano naturalmente rimasti sconosciuti.

La sua opera si appalesa pertanto insigne per mole e per importanza artistica, archeologica e storica.

Gli ultimi anni della vita del Rossini non furono lieti: li passò continuamente in letto e pure fra i tormenti del male si occupò quasi con spasimo dell'arte sua, dolendosi di non poter condurre a termine l'opera dei *Principali Fori di Roma*, che aveva misurati e disegnati.

Morì nel 1857 nell'età di 66 anni e fu sepolto nella chiesa dei Cappuccini di Roma.

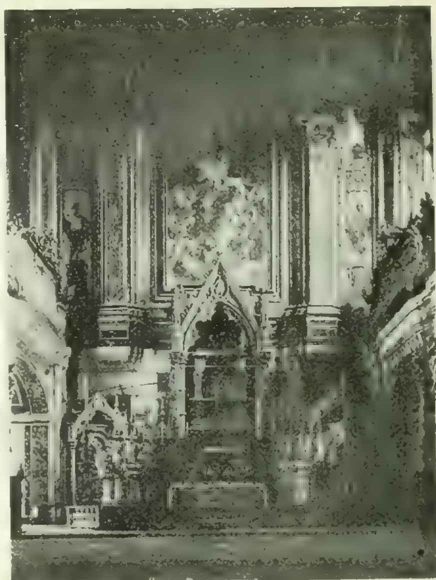
La sua effigie fu ritratta dal Pinelli, dal Kuchler, dal pittore francese A. Robert in una tela, che è in possesso degli eredi, e dallo scultore Luigi Maioli in un busto grande al naturale, di cui fece dono all'Accademia ravennate che gelosamente lo conserva a maggior gloria del suo illustre concittadino. O. M.

Ultimi lavori per la sistemazione delle tombe angioine in S. Chiara di Napoli e le recenti scoperte.

L'isolamento del meraviglioso monumento funerario di Re Roberto d'Angiò può solo oggi dirsi compiuto.

« Non mai opera contemporanea accese di « tanto fervore quanto la preziosa scoperta « archeologica del Trecento che raccolse il « plauso di tutti gli artisti

« ..... Far rivivere memorie gloriose scomparse dal Tempio angioino fu il voto unanime di archeologi ed artisti che ispirava « ed animava il nostro lavoro di sistemazione. « Erano aggiunte di secoli che occorreva ab-



Napoli — Interno di S. Chiara

« battere, erano guasti di irreparabili avarie « che necessitava curare, era tutto un lavorio « di ricostruzione cui bisognava provvedere « per ritrovare la nota caratteristica di sei se- « coli prima.

« Ma seguendo le tracce non ancora visi- « bili, o ritrovate sull'antica architettura, stu- « diando antichi documenti e vecchi disegni, « l'arduo progetto si compiva e S. Chiara rin- « nova oggi i suoi trionfi passati » (1).

Quali fossero le condizioni del monumento prima della felice restaurazione, è facile immaginarlo quando si pensi che ne rimanevano nascosti da ingombri di varia natura i mira-

(1) Memoria letta all'Acc. Pontaniana nella tornata del 11 maggio 19[illegible] dal P. Bonaventura Carcano Conservatore Onorario dei Monumenti in S. Chiara

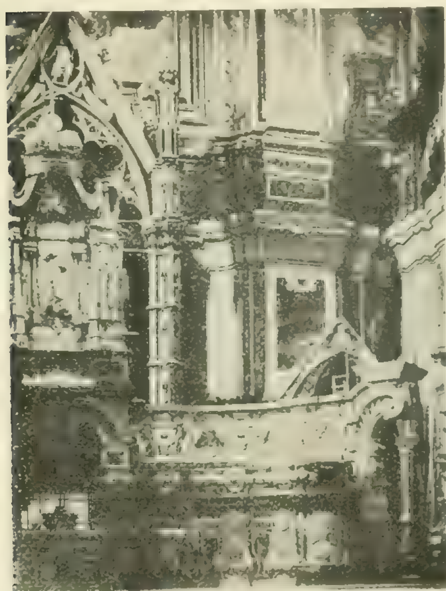
bili pilastri di sostegno con le bellissime personificazioni delle virtù, parte del sarcofago scolpito e policromato, nonchè le parti inferiori delle due tombe laterali di Carlo l'Illustre e di Maria di Valois.

Demolite quelle fabbriche, scardinati i cancelli di ferro che le circondavano, si potè godere nel suo insieme l'opera insigne di Giovanni e Pacio fiorentini *marmorarii fratres.*

Ma liberate così nella parte inferiore le tre tombe, rimanevano oppresse le volte di coperture delle due tombe laterali da enormi pilastri in legno e muratura, che, per essere molto sporgenti, esercitavano una pericolosa pressione sulle volte delle dette tombe sorrette da esili colonnine e da archi slanciati.

Sul primo ordine di pilastratura del Tempio è una grande cornice di ricorrenza che nella immensità della navata resta svelta e sottile, ma ha in sè tale aggetto da sostenere quello dei pilastri.

Dando solo una diversa inclinazione ai vari elementi che la costituiscono, nel punto soprastante ai pilastri, soppressi, e rispettando le stesse sagome e gli stessi movimenti delle linee organiche, si è ottenuta la soluzione di quel problema tanto più arduo quando si pensi che occorreva sorreggere esteticamente la mole dei pilastri superiori per una sporgenza di circa metri 1,80 non parallela al muro di fondo e quindi costituendo nei laterali elementi di varia forma e dimensioni.



Napoli — S. Chiara
Sepolcro di Roberto d'Angiò
prima dei lavori d'isolamento.



Napoli — S. Chiara
Sepolcro di Roberto d'Angiò
dopo i lavori d'isolamento.

Fu dunque necessario disporre il taglio di tutta quella parte dei pilastri che gravava sui monumenti. Come si sarebbero fermati quei pilastri a mezza altezza fu il primo problema che si presentò difficile nella soluzione, tanto dal lato statico quanto da quello estetico.

Fu discussa la questione da valorosi artisti e da critici che si interessarono ed appassionarono nella ricerca. Spettava al Soprintendente ai Monumenti, l'arch. comm. Adolfo Avena, la felice soluzione. Mise da parte i molteplici sistemi di mensole, e, escludendo l'introduzione di qualsiasi nuovo elemento che potesse deturpare la grande armonia tra l'opera angioina e la barocca, creò il sostegno e la base dei pilastri in maniera semplicissima.

Ora, ad opera compiuta, lo sguardo dell'osservatore non è menomamente distratto da quelle innovazioni, e la parte totale si direbbe così nata con i grandi pilastri nella parte superiore, rimasti intatti quasi a formare l'aggiustamento del grandissimo quadro del Museo rappresentante la SS.ma Eucarestia adorata da molti Santi Francescani (1).

(1) D[illegible] relazione al Ministero della [illegible] Riassumere [illegible] quattro anni intorno agli [illegible] detto dall'Ispettore [illegible] in una relazione al Ministero della Istruzione Pubblica in data 28 novembre [illegible] poi questa alla [illegible] *Bollettino d'Arte* dell'aprile [illegible]

* * *

Durante il lávoro per la rimozione dei pilastri, per essersi staccati e caduti dei pezzi d'intonaco, apparvero chiare tracce di affreschi; se ne seguì il cammino e si completò a destra una lunetta ogiva: una schiera di angioletti con lunghe vesti segue la curva dell'ogiva e circonda la Vergine col Figlio ai cui piedi sono in ginocchio S. Domenico e S. Caterina da Siena. Giustamente osservò il conte Filangieri trattarsi di una scena di pennello quattrocentesco di cui resta la schiera di angioli e a cui, nella seconda metà del Cinquecento, dopo la battaglia di Lepanto e la istituzione della festa del Rosario, sia stata aggiunta nel centro la Vergine col Figlio, S. Domenico e S. Caterina.

Più importante è il rettangolo sottostante al descritto: resta di esso solo uno sfondo alpestre popolato di pecore pascenti e pastori; i due angioli laterali limitano la scena superiormente, quello a destra reca, spiegato, il volume del Sacro Testo; è certamente la parte superiore di una scena quattrocentesca della Natività.

Dall'altro lato è la mediocre pittura settecentesca rappresentante S. Onofrio nel deserto ai piedi della Vergine, che il Filangieri vide ancora in parte nascosta da uno dei pilastri. Ora essa è stata completamente liberata.

Da questo medesimo lato un lungo e stretto rettangolo di pietra reca la parte superiore di alcune testine nimbate, trecentesca, certo avanzi di affresco coevo alla fondazione della chiesa sostituite poi nel settecento dal S. Onofrio descritto.

Un altro piccolo affresco vide da questo lato il Filangieri, rappresentante una gloria di angioletti in una sagoma ogiva; ora esso, però, purtroppo non è più visibile perchè sacrificato alla statica del pilastro e nascosto dal mensolone che lo sostiene.

Ma se nelle diverse rifazioni per i successivi affreschi, che ornarono la parte inferiore del muro di fondo, fu necessario asportare ogni volta l'intonaco, non lo fu per la parte superiore, a cui si dovè solo appoggiare la armatura in legno dei pilastroni, che, rimossi, hanno lasciato visibile tutto lo sfondo trecentesco del monumento da essi custodito più che sciupato.

È precisamente lo stesso sfondo di tutte le tombe angioine di S. Chiara, il campo araldico cioè in azzurro cupo sparso di gigli di oro, che ritorna dopo sei secoli a dare il più naturale e più bel rilievo all'insigne opera d'arte.

* * *

Per aumentare lo spazio tra la tomba di Roberto e l'altare, e principalmente per dare maggior recesso all'osservazione del monumento, si pensò di diminuire il grande spessore della muratura alle spalle dell'altare maggiore; ciò è giovato a mettere in evidenza l'antico altare trecentesco.

Non aggiungo altro alla relazione già citata, nè ripeterò la descrizione dell'affresco del secolo XIV di scuola senese, nè dell'affresco giottesco rappresentante la Pietà, che il conte Filangieri vide come l'unico documento dell'opera di Giotto in quella chiesa, perchè un altro affresco potrebbe forse assicurarci della presenza di quel grande nel Tempio angioino.

Nella seconda cappella a sinistra di chi entra, mentre si praticavano dei lavori per l'adattamento di un altare, apparve un bellissimo affresco: è una Madonna che regge tra le braccia il Figliuolo. Ha il nimbo graffito e dorato, il manto azzurro ornato di piccoli quadratini, di cui ora si vede solamente il graffito, ma che dovettero essere egualmente dorati. Trattasi senza alcun dubbio di un'opera giottesca: l'espressione degli occhi e l'insieme del disegno potrebbero farla attribuire all'insigne Maestro. Appena sarà completamente liberata da un gran quadro ad olio di Luisa Capomazza, la Clarissa pittrice, e visibile in tutta la sua bellezza, ne invieremo uno studio più particolare e preciso.

* * *

(1) « Nel salone accanto alla Sagrestia è stato collocato un interessante e grandissimo tappeto a ricamo in seta che prima era conservato dalle monache e non era risparmiato per nulla: in alcune festività esso era destinato a ricoprire il pavimento del presbiterio della chiesa, senza che nessuno si preoccupasse che il camminarvi su e il lasciarvi gocciolare la cera erano cose fatali per quella pregevolissima opera. Malgrado ciò il tappeto si conserva ancora in istato discreto. Esso è un ricamo caratteristico del secolo XVII, eseguito con punto a fiamma su tela. La sua forma è rettangolare e misura la considerevole lunghezza di più di undici metri per più di cinque di altezza. La rappresentazione è una vasta composizione con paesaggio e marina: si veggono varie isole, o terre, in cui si addentra il mare, sulle quali è

(1) Tutto quanto è chiuso tra virgolette fa parte di relazioni fatte al Ministero dell'I. P. dal Filangieri, ma non mai pubblicate

assai rigogliosa la vegetazione, con castelli, edifizi di ogni genere e chiese, qualcuna delle quali è caratteristica per avere la cupola ricoperta di embrici maiolicati, secondo l'uso comune nel Napoletano nei secoli XVII e XVIII.

« Animano il paesaggio figure umane ed animali. Innanzi alle terre si allarga un vasto specchio d'acqua, in cui naviga una flotta di galere, molto ben disegnate ed interessanti nei loro particolari di forme e per le attrezzature: le galere recano, ad un'antenna di poppa, una bandiera rossa lunga e piuttosto stretta, con una mezzaluna bianca, evidentemente l'insegna della flotta turca. Le navi che si mostrano in assetto di guerra sembrano volere eseguire uno sbarco su quelle terre.

« Certamente si fa allusione a qualche fatto storico. Vi sono anche piccole imbarcazioni tra le grandi navi da guerra con le poppe alte come torri; e vari pesci, alcuni dei quali enormi e mostruosi e tartarughe si vedono scorrere attraverso la trasparenza dell'acqua che l'artista vuol rappresentare increspata adoperando alterne sottili fasce ondulate di azzurro e di bianco.

« Gira intorno a questa interessante composizione, eseguita con molta precisione e con singolare vivacità narrativa, una larga fascia che costituisce la bordura del tappeto. In essa sono fiori d'ogni specie e molti animali in aggruppamenti vari, riprodotti con verismo eccellente ».

Un altro bellissimo arazzo è stato ritrovato nel monastero che misura la lunghezza di m. 6,68 per 2,85 di altezza.

È un ricamo con punto a fiamma rappresentante il giudizio di Salomone: molte figure ben disegnate e colorite animano la scena ed incorniciano il quadro leggiadrissimi putti con pampini.

L'opera di stile Giordanesco è firmata in basso *Ignazio Mirabile F. 1709*.

Inoltre di un grandissimo numero di quadri, statue, maioliche, mobili, paramenti sacri e frammenti preziosissimi di ogni genere sarà fatta a suo tempo la dettagliata descrizione e lo studio particolare



« La trasformazione della chiesa operata dagli artisti barocchi, aveva cancellata completamente ogni traccia della illuminazione interna delle cappelle.

« Il muro di fronte era stato completamente trasformato, ed in alto erano state aperte finestre quasi quadrate corrispondenti, all'esterno, in uno dei porticati col chiostro dei frati. Per fortuna, l'architetto trasformatore, per dare solido appoggio alle volte che sostengono la grande cantoria dell'organo, murò gli arconi d'ingresso delle due prime cappelle entrando, e vi lasciò soltanto i vani di due porte di accesso di assai mediocre decorazione in stucchi semplici e rozzi, che sono addirittura un'eccezione nella mirabile decorazione così bene intonata della chiesa. La cappella di sinistra fu decorata con stucchi e pitture e attualmente ha le funzioni di una sagrestia: di quella di destra invece, la trasformazione fu cominciata ma per fortuna non finita, e nel volgere del tempo, non potendo per questo essere adibita al culto, fu utilizzata per deposito di mobilia e di rottami. Il muro frontale fu ridotto in una superficie completamente liscia; nell'alto, fu aperto il vano come nelle altre cappelle, e le modanature e i cordoni gotici delle colonnine angolari delle volte a crociera cominciarono ad essere coperte, trasformate con lo stucco. Le pareti ricoperte di nuovo intonaco aspettavano la decorazione plastica.

« Intanto eseguendosi ora alcune riparazioni in quella parte della chiesa che è attaccata ad una delle importanti torri scalarie angolari; ed, avendo fatto dei saggi, abbiamo rinvenuto le due finestre originali che illuminavano la cappella, e che naturalmente devono esistere murate in tutte le altre cappelle. Queste finestre sono di singolare bellezza, perchè oltre ad essere sapientemente sagomate, hanno notevolissime tracce della policromia originale applicata sulla pietra di cui son fatte le ornie. La loro forma naturalmente è ad arco acuto, ma il vano reca nella parte superiore iscritta nella ogiva, una modanatura a cerchio con l'interno a triplice braccio, per quanto si può desumere da quel poco che resta in quella parte che ha sofferto, mentre tutto il resto delle finestre è assai ben conservato.

« L'intonaco barocco è stato distaccato in varie parti e non ha messo in evidenza tracce di decorazioni policrome finora oltre quelle delle ornie delle finestre, ma ha chiaramente messo in evidenza i materiali della costruzione della cappella e la sua forma originale.

« Il motivo originario architettonico della cappella di questa chiesa è il seguente: il grande arco d'accesso, che pare fosse a tutto sesto, mette in una prima sezione, per così dire, in cui una volta a crociera è sostenuta dal solito motivo dei cordoni che ricadono su colonnine angolari con capitelli e basi intagliate; nella chiave della volta un tondo con decorazione. Segue questa prima parte una seconda che consta di una volta cilindrica a tutto sesto, sostenuta da due muri lisci, i quali nella cappella di cui è parola, sono rivestiti di conci di piperno bene squadrati e levigati, che for-

mano un paramento liscio senza dubbio non destinato a ricevere l'intonaco, ma direttamente la policromia, come le colonnine angolari e i cordoni che sono, insieme con le cornici e zoccoletti, tagliati nella medesima pietra e ben levigati.

« I muri laterali su cui poggiano le volte a crociera sono invece di muratura incerta e relativamente rozza ed è evidente che dovevano ricevere l'intonaco per la decorazione a fresco.

« Notevolissima è la larghezza delle due finestre perchè il muro è assai spesso e i vani si aprono a sghembo nel lato esterno.

« In principio si credeva da qualcuno che le colmature delle due finestre fossero state fatte in costruzione, ma avendo io la convinzione contraria per varie ragioni, ho fatto fare un opportuno saggio dal quale si è potuto vedere tutto lo spessore dell'ornia e la sua bella costruzione, mettendosi anche in evidenza parte del toro esterno del portico dei Frati, che, come ho detto, è a ridosso della cappella.

« È superfluo dire che le dette finestre debbono essere scoverte completamente essendo un così importante documento della forma primitiva del tempio di Re Roberto.

« Nè per far ciò vi sono difficoltà di sorta nè pericolo per la statica della cappella, la quale può riprendere il suo equilibrio statico originale con la colmatura del vano di finestra aperto al tempo barocco, la quale colmatura reintegra il muro frontale ».

Dott. ELENA ROMANO.

GALLERIA NAZ. DELLE MARCHE.

Nuova sistemazione.

Nell'autunno del 1916 si determinava un avvenimento di grande importanza per la Galleria Nazionale delle Marche e per il Palazzo Ducale di Urbino.

A coronamento di una lunga ardente serie di trattative, il cui merito va tra molti ripartito, si otteneva da parte dell'Amministrazione Demaniale la consegna alla Galleria di tutti gli ambienti adibiti per uffici della Sottoprefettura e per appartamento del Sottoprefetto. Veniva così restituita a nuova fulgida vita una parte cospicua della residenza ducale — auspicio ed incitamento alla totale liberazione di essa nel dominio meraviglioso del suo passato — e si offriva l'opportunità di slargare le raccolte costrette alquanto nei pochi ambienti monumentali non assoggettati a vincolo alcuno.

Non intendo dire che le collezioni fossero presentate in modo da sminuirne il prestigio. Lionello Venturi, primo direttore della Galleria, aveva dato il suo fervore intelligente al giovane Istituto, facendone rilevare immediatamente la significazione ricca di promesse. L'ordinamento da lui attuato con sicuro intuito, con vasta dottrina, con gusto educato nella visione dei maggiori musei d'Europa, rispondeva a tutte le possibilità del momento. Da esso la Galleria ripete l'originaria compiutezza onde emergevano nitidamente le aspirazioni che conveniva perseguire dopo aver provveduto al suo assetto.

Due problemi s'imponevano con particolare vigore: un immediato e considerevole accrescimento delle raccolte; una più comoda ripartizione di esse, col duplice intento di presentare in maggior evidenza le opere altamente significative e di far risaltare il capolavoro che tutti gli altri sopravanza per eccellenza artistica e per magica potenzialità espressiva: il Palagio stesso.

Un avviamento lusinghiero alla risoluzione del primo riuscì a promuovere, grazie sopratutto al cordiale interessamento della Direzione generale per le Belle Arti e degli Enti locali, con l'entrata in Galleria di un gruppo di opere insigni: Piero della Francesca, Luca Signorelli, Gentile da Fabriano, Evangelista di Pian di Meleto, Giovanni Santi, Timoteo della Vite, Taddeo Zuccari, Annibale Carracci, Domenichino, Simone Cantarini, Carlo Maratti, ecc.; oltre a due mirabili cimeli bizantini: una teca ed uno stendardo, ad un gruppo di maioliche primitive, a stampe, cassoni e mobili vari (1).

Della seconda questione ho tentato ora, dopo molti studi, la risoluzione. Naturalmente — è bene dichiararlo con fermezza e subito — pur alimentando le più liete speranze per l'avvenire, ho fatto assegnamento esclusivo su quello che la Galleria possiede nel momento presente e sui mezzi attualmente disponibili per i necessari lavori di apprestamento degli ambienti.

La Galleria nella sua originaria costituzione non aveva che otto sale animate da opere d'arte, oltre al vastissimo salone d'ingresso, alla Sala della Iole, allo studiolo del Duca e a due cappelline. Aprendo al pubblico la maggior parte degli ambienti ottenuti di recente e spostando gli uffici e l'Accademia Raffaello, essa vanta, al presente, oltre al salone, alle cappelle ed

(1) Vedasi il mio articolo: « L'incremento della Galleria Nazionale delle Marche nel biennio 1915-'16 » (*Bollettino d'Arte*, anno IV, aprile 1917, n. 3-4) ove buona parte di tali accrescimenti vien chiarita. In altro scritto illustrerò le opere entrate nella Galleria posteriormente alla pubblicazione di esso.

allo studiolo, ben ventiquattro sale. Il visitatore, entrato nell'imponente salone detto del trono, percorre l'ala isolata del Magnifico, ritorna sui propri passi e, attraverso splendide sale, gira tutt'intorno alle logge erette sul cortile ed esce di fronte alla scalea per la quale è asceso.

Il criterio fondamentale che ha regolata la nuova sistemazione della Galleria è stato già enunciato: slargare le opere, sia per dare a ciascuna di esse — segnatamente alle più cospicue — il loro pieno risalto, sia per fare in modo che la stupenda bellezza architettonica e decorativa delle superbe sale fervide di ricordi, non solo non rimanesse soffocata, ma, meglio animata dalla presenza di pochi oggetti degni, più vagamente risplendesse.

In verità, tenendo conto della significazione eccezionale del Palagio Ducale — la più eccelsa Reggia del Rinascimento — alla vita mirabilmente molteplice che in esso si svolse — sarebbe stato oppportuno — creare non una Galleria ed un Museo secondo il valore consueto dell'espressione, ma ricomporre una dimora principesca con geniali spiriti arricchita di opere d'arte squisitamente scelte.

Questo indirizzo si sarebbe seguito con alacre entusiasmo, anche come semplice affermazione, anche a prezzo di molti adattamenti, se non si fosse riscontrato nel patrimonio artistico della Galleria, troppo grave deficienza di materiale decorativo, cioè arazzi, stoffe e mobili vari, con i quali avvivare i vasti ambienti prima di ripartire in essi pitture e sculture; e se queste, per le figurazioni prevalentemente religiose che esprimono (provengono da chiese, non dalle antiche collezioni ducali), oltre che per le dimensioni, non fossero apparse punto adatte alla decorazione di appartamenti. Si affermò, quindi, la necessità di mantenere alle raccolte l'assetto sistematico cui erano state nobilmente informate nel loro organamento iniziale, facendo in modo che in ogni sala vi fosse almeno un'opera di alta significazione capace di dare il tono all'insieme e tener vivo l'interessamento del visitatore.

Ma ciò non esclude (e l'attuazione è già iniziata) che con un conveniente ammobigliamento si cercherà di temperare il rigore proprio delle Gallerie e dei Musei.

Determinato il proposito di procedere alla nuova sistemazione delle raccolte componendo aggruppamenti omogenei, con la sola riserva di una vigile subordinazione alla gloriosa bellezza della Mole feltresca, si addivenne, in considerazione dello sviluppo dei vari complessi di aule e dell'entità delle diverse collezioni, ad una chiara tripartizione di queste.

Lasciando libera la solenne sala del trono, quale grandioso vestibolo, si è adibita l'ala isolata del Magnifico a museo medioevale e moderno - sei sale - ; gli ambienti che corrono con alcune ramificazioni lungo i lati ovest e sud delle logge e cui si ricollegano lo studiolo del duca Federico e la cappellina del Brandani — compresi questi sedici locali, si son destinati alla Galleria; parte dell'ala della Jole — quattro aule — alla sezione storico-topografica urbinate.

Il Museo s'iniz'a con una sala adorna di arazzi, di cassoni, di tavoli e seggioloni: vi si rileva in particolar modo il raro cassone nuziale a pastiglia dorata, opera del sec. XV, illustrato degnamente da Lionello Venturi (*Bollettino d'Arte*, 1914, fasc. X), proveniente dalla locale Congregazione di Carità. Segue una piccola stanza in cui risplendono le due preziose opere bizantine - Teca e Stendardo - già nel Convento di Fonte Avellana (oltre ad una Savonarola del secolo XV di recente acquisto), poi la sala delle sculture, in cui oltre ad opere di Domenico Rosselli, Federico Brandani ed altri maestri, dal periodo romanico a quello barocco, si hanno due interessanti busti virili di scuola fiorentina, uno dei quali si ascrive a Desiderio da Settignano ed una vaghissima *Testa muliebre*, dovuta ad Agostino di Duccio (1). Si ha, quindi, una sala di mobili e oggetti diversi, una di maioliche, per lo più castellane, poi quella allietata dal bel soffitto di Federico Brandani, esistente nel Palazzo Corboli di Urbino, acquistato di recente dal Ministero della P. I.

Assai ricca e significativa si afferma la Galleria. In essa le opere si succedono in ordine storico, benchè non rigidamente, ed in gruppi quanto più era possibile affiatati. Nella Sala degli Angeli — mirabile per la decorazione del camino e dei suoi cinque portali con battenti vagamente intarsiati — sono state esposte poche opere. Vi figurano Giuliano Pietro e Giovanni da Rimini, questi con un *Polittico* che si può considerare la maggiore espressione della sua arte avvivata da caldi e delicati accenti giotteschi, Pietro Lorenzetti, Allegretto Nuzi, un seguace di Piero della Francesca con un grande affresco rappresentante la *Crocifissione* che si è dovuto lasciare in questa sala per le sue considerevoli dimensioni, ecc. In due sale contigue, prima non destinate ad esposizione di opere d'arte, si rilevano maestri che esplicarono la loro attività nella prima metà del sec. XV o poco oltre: Gentile da Fabriano e seguaci, Antonio da Ferrara, Lorenzo e Iacopo Salimbeni da Sanseverino, il maestro per ora non identificato cui si deve il notevole Trittico

(1) Questa fu rinvenuta da Lionello Venturi e illustrata nel cit. articolo.

trasportato dalla distrutta chiesa di Ostra Vetere presso Ancona.

La sala dell'Ariosto è stata conservata sostanzialmente qual si presentava nel primitivo assetto. Vi domina, liberata da due opere che le si stringevano da presso, la grande *Comunione degli Apostoli*, di Giusto di Gand, con la predella molto ridipinta di Paolo Uccello, oltre ad opere di Giovanni Santi e di Evangelista di Piandimeleto (secondo l'attribuzione di Adolfo Venturi). E stato tolto l'affresco rappresentante la *Madonna col Bambino*, ritenuto un tempo anche da me del Santi, ma che, ad un maturo esame, non si rivela opera dell'Urbinate, e sostituito col *S. Sebastiano* proveniente dal Duomo. Su cavalletto trionfa radiosamente la *Flagellazione di Cristo* di Piero della Francesca, già nella Cattedrale Urbinate.

Con un'ampia sala s'inizia la teoria di ambienti dei quali si è recentemente accresciuta la Galleria. Il *Piero della Francesca* di Senigallia rifulge su cavalletto, affermando l'alta sua bellezza, mentre nella chiesa di S. Maria delle Grazie sembrava un lavoro di scuola quasi insignificante. Sulle pareti: la *Prospettiva architettonica* anche di Piero della Francesca, le due stupende tele di Luca Signorelli già in S. Spirito di Urbino, quattro opere del soave Timoteo della Vite.

Presso è una saletta nella quale sono stati raccolti i quadri dei maestri veneti: due Tiziano, Crivelli, Mansueti, un Anonimo Belliniano, un imitatore dei Santacroce.

Nel secondo salone e nella contigua sala detta del Re d'Inghilterra dal soggiorno (1717, 1718 e 1722) di Giorgio III Stuart, sono disposti i cospicui dipinti del Barocci e scolari che van cônsiderati tra i maggiori adornamenti della Pinacoteca.

I maestri del periodo barocco, Taddeo e Federico Zuccari, Annibale Carracci, Domenichino, Giuseppe Marchetti, Cantarini da Pesaro, Passeri, Sebastiano Ricci, Maratti, Gaulli, Sassoferrato, Conca ed altri si spandono nel terzo salone ed in una ampia sala che ad esso segue.

La Galleria termina con essi.

Per raggiungere la sezione storico-topografica urbinate bisogna attraversare tre vaste sale ed una saletta. E poichè queste, pur non presentando particolar vaghezza architettonica ed ornamentale e risultando anzi insufficientemente illuminate, era opportuno far visitare per offrire quanto più è possibile del palazzo, vi si sono esposti alcuni dipinti quasi tutti del periodo barocco e relativi ad avvenimenti urbinati, sicchè si stabilisce un collegamento tra la Galleria e la sezione storico-topografica.

Per quel che riguarda poi questa sezione, della quale non v'era traccia nella iniziale costituzione della Galleria, conviene intendersi assai chiaramente. Essa è stata inaugurata senza attendere che raggiungesse un notevole sviluppo per due ragioni: aprire al pubblico almeno la parte più eletta della fronte a levante, che è anche la più antica della residenza ducale e che comprende alcune sale molto interessanti, segnatamente quella della Jole; affermare l'opportunità della formazione di un complesso di opere che lumeggiassero in dovizia d'aspetti Urbino, il suo ducato, i suoi principi, la vita fulgente e multiforme della sua corte.

Son raccolte queste non ardue a crearsi ed a svilupparsi, anche volendole conformi ad austeri criteri di selezione e di significazione; ma occorre tempo e sopratutto un periodo di serena operosità in cui ricerche ed acquisti, non vengano gravemente ostacolati dall'assenza di persone ad altri compiti chiamate e dalla paralisi che tiene al presente tante manifestazioni dell'attività umana.

Quel che è stato adunato, per ora, non è già che debba essere escluso in un avvenire migliore e speriamo prossimo; deve soltanto in buona parte — voglio dire per ciò che riguarda il materiale fotografico — disimpegnare una funzione affatto secondaria. Vere e cospicue opere d'arte debbono dar vita alla nuova sezione perchè essa possa ritenersi degna di essere ospitata nell'incantevole dimora del duca Federico, perchè possa suscitare profondo interessamento e lasciare inobliabile ricordo.

Al presente si ha una sala con stampe riproducenti sopratutto piante e vedute prospettiche di Urbino e di altre città del Ducato; due sale con grandi fotografie, che rievocano le effigie e le gesta dei Duchi, le opere un tempo ornamento magnifico del palagio: i ventotto ritratti di *uomini famosi* dovuti a Giusto di Gand, ora divisi tra la Barberini ed il Louvre; le *Arti liberali* del medesimo maestro (due nella Galleria Nazionale di Londra, due nel Museo Federico a Berlino); *Apollo e le Muse* (Galleria Corsini di Firenze), assegnati al Santi, al Vite e ad Evangelista di Piandimeleto; il Dittico con i ritratti del *duca Federico e della duchessa Battista Sforza* sua consorte, di mano di Piero della Francesca, ora agli Uffizi, oltre alla *Venere* della Tribuna della medesima Galleria ed alla *Bella* di Pitti di Tiziano, al *Ritratto di Baldassarre Castiglione* (Louvre), al *Sogno del Cavaliere* (Londra), al *S. Michele* (Louvre) e ad altri dipinti di Raffaello. E ancora: opere di Giorgione, Palma Vecchio, Sebastiano del Piombo, Francesco Laurana, Desiderio da Settignano, Michelangelo, Pisanello... una teoria infinita e portentosa.

Una sala è veramente degna: quella della Jole. Quivi son raccolti oggetti di considerevole significato, quali l'alcova del duca Federico ricostruita dall'Ispettore onorario dei monumenti di Urbino conte Luigi Nardini, una lunetta scolpita con i busti del duca e del suo segretario Ottaviano Ubaldini, due bassorilievi rappresentanti uno la consorte del duca Battista Sforza, l'altro il loro figliuolo Guidobaldo, un antico stemma della città di Urbino, uno dei della Rovere, una fascia da caccia dei duchi, lavoro della seconda metà del cinquecento, due preziosi arazzi fiamminghi del secolo XV esprimenti una *Scena di caccia* e l'*Annunciazione*, oltre ad alcuni mobili.

Certo questa sala, bellissima tra le più belle per la doviziosa finezza dell'ornamentazione che si vuole in parte ascrivere allo squisito Francesco Laurana, risulta un po' alterata nella sua armonia dalla presenza dell'alcova — ma, per il momento, non riusciva conveniente una diversa disposizione, giacchè essa non era adatta ad accogliere stampe e fotografie e, d'altro canto, collocata altrove l'alcova, le opere rimaste non risultavano sufficienti ad animarla.

Col tempo si farà, si deve fare assai meglio. Ripeto: ora non si è voluto che segnare un indirizzo, chiarire una necessità.

Luigi Serra.

SCAVI E RICERCHE IN LIBIA.

(*Nota del corrispondente* Lucio Mariani *alla R. Accademia dei Lincei, riprodotta dai* Rendiconti *in corso di pubblicazione*).

Ho l'onore di presentare all'Accademia a nome di S. E. il Ministro delle Colonie, il secondo volume del *Notiziario Archeologico* che viene alla luce. Esso comprende le relazioni sulle scoperte avvenute in Libia nell'anno 1916, e consta di due principali gruppi di articoli relativi l'uno alla Cirenaica, l'altro alla Tripolitania. Il volume è molto più ricco del precedente pel materiale e le illustruzioni, constando di più di 400 pagg. con 23 tavv. e 177 zincotipie nel testo.

Hanno fornito abbondante materia alle relazioni i due principali lavori che si sono compiuti nel frattempo: a Cirene lo scavo delle Terme, a Tripoli la demolizione dei baluardi della città.

Vi hanno collaborato tutti gli archeologi e tecnici addetti alle Soprantendenze delle Antichità in Libia. Per la Cirenaica il dr. Ghislanzoni coll'architetto Guastini e l'ispettore Oliverio; per la Tripolitania il dr. Aurigemma coll'ispettore Romanelli e va data anche lode ai disegnatori Turba e Grossi per aver fornito i disegni che insieme alle fotografie ornano il libro. Alcune delle riproduzioni in tavola sono state eseguite nell'Istituto Cartografico del Ministero delle Colonie.

Il volume si apre con una triste ma gloriosa memoria, il ritratto del nostro compianto ispettore Porro, morto combattendo per la Patria; così anche la nostra piccola schiera di archeologi operanti in Libia, ha pagato il suo tributo di sangue nel martirologio eroico della nostra guerra di redenzione.

Degli scavi nelle Terme di Cirene ho avuto occasione di parlare più volte in seno all'Accademia, fin da quando fu scoperta la celebre Afrodite (1), primo segnacolo della serie delle scoperte, continuate con l'Alessandro (2), le Grazie (3), l'Eros (4) (fig. 1) e tante altre statue che sommano a una ventina rinvenute in quella specie di museo, rimasto intatto dopo la rovina causata dal terremoto nel V sec. dell'Era Volgare.

Secondo gli studi del Guastini che qui ci offre una preliminare illustrazione del monumento, era questo edificato nei tempi ellenistici e riattato sotto Adriano. Aveva una serie di sale a vasche rivolte verso l'esterno del colle del Tempio di Apollo, e nell'interno era l'ampia Galleria a quattro sale comunicanti, con volta a botte, sostenute a sud-ovest da colonne corinzie sostenenti ampii arconi. Ora questo edificio rumato, è stato rimesso su con sapiente restauro, rialzando colonne, muri e porte, mentre le statue, trasportate per maggior sicurezza e decoro a Bengasi, hanno trovato degna collocazione nel Museo, in ambienti appositamente costruiti.

Oltre alle bellissime statue di cui ho fatto menzione non posso fare a meno di segnalare qualcun'altra di considerevole pregio archeologico.

È specialmente interessante una statua di Mercurio (fig. 2), copia romana accuratissima d'un bronzo policleteo: essa conserva ancora nel cavo dell'occhio il bulbo di pasta vitrea e attorno le ciglia di rame; riproduce un modello che fu creato dal gran maestro Argivo-Sicionio, come statua atletica. Di questa creazione appartenente ancora al periodo meno evoluto, almeno pel motivo, dell'arte di Policleto, si era intravveduta [illegible]

(1) Mariani, *Rendiconti* [illegible] VIII [illegible] *Ausonia* [illegible] 1913, II, pag. [illegible]

(2) *Rend. Lincei*, [illegible] fasc. [illegible]

(3) *Ausonia*, [illegible]

(4) *Gazette des Beaux-Arts*, 1915, pag. [illegible]

dimostrata l'esistenza in una statua del Museo Vaticano (1) ed un riflesso se ne scorgeva nel celebre bronzo fiorentino c. d. Idolino (2). Ora abbiamo nell'Ermete di Cirene una ripro-



Fig. 1. — Eros arciere.

duzione fedele nel tipo, ripetuta anche, sebbene meno fedelmente, in altra statua pure colà rinvenuta.

È nota la controversia che esiste tuttora tra gli archeologi sulla attribuzione del famoso bronzo degli Uffizi, che alcuni vorrebbero attribuire alla scuola attica, scorgendovi influenze mironiane (3) od anche fidiache (4) mentre altri accentuano i caratteri policletei che nel ritmo della statua e nelle forme, sebbene alterate, sono evidenti. Ora la statua di Cirene ci offre forse la soluzione dell'arduo problema, mettendoci innanzi un tipo più fedele all'originale policleteo, donde l'Idolino sarebbe derivato, o perchè il soggetto fu ripreso a trattare da artisti minori, epigoni di Policleto ed influenzati dall'arte attica (5), o perchè il bronzo fiorentino rappresenta una redazione ammodernata dovuta ad imitatori.

Una graziosa opera di carattere ellenistico ci è conservata nella statua della danzatrice, un'elegante concezione piena di vita che traduce nella statuaria un motivo già popolarizzato nella coroplastica. È un procedimento assai frequente nell'arte alessandrina quello di arricchire il repertorio della plastica, anzichè con nuove invenzioni, con nuove elaborazioni di modelli proprii di altre tecniche (1). Ma lo scultore alessandrino che ha fatto questa riduzione, ha saputo dare al marmo una mollezza, una flessuosità elegante e realistica, giuocando sull'effetto prodotto dal corpo muliebre trasparente sotto la stoffa leggera dell'abito svolazzante (2).

La piacevole compagnia del thiasos bacchico, che ebbe tanta fortuna nell'arte ellenistica, è pure largamente rappresentata fra le sculture di Cirene e specialmente notevole, per la novità della concezione e verità del tipo, è il bel satiro gradiente che era qui usato per decorazione di fontana. La finezza del modellato nel corpo e gli effetti pittorici ottenuti con la varietà del lavoro scultorio aggiungono alla vivacità quasi direi alla nervosità del motivo, il pregio di un'opera che se non è



Fig. 2. — Hermes Policleteo.

originale, ha peraltro tutta la freschezza d'una sapiente esecuzione artistica (3).

(1) Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 493; Helbig-Amelung, *Führer*, I, 181.

(2) Amelung, *Führer in Florenz*, n. 268; Bulle, *Schoen. Mensch.* Tav. 123-125.

(3) Studniczka, *Festschr. f. Benndorf*, pag. IX; Kekulé, 1901, *Hall. Winckel. Progr.* Il Kekulé sembra si sia ricreduto cfr. *Jahrb. d. K. K. Kunstsamml.* 1897, XVIII, pag. LXXIII; *Griech. Skulpt.*, pag. 132. Klein, *Gr. Kunst*, II, pag. 30.

(4) Mahler, *Polyklet u. s. Schule*, pag. 70 e seg.

(5) Amelung, l. c.; Furtwaengler, *Meisterwerke*, pag. 490 e seg.

(1) Cfr. mie osservazioni sull'*Ephedrismos di Piazza Dante*, *Bullett. Com.* 1907, pag. 37 segg.

(2) Cfr. Heydemann, *Verhüllte Tänzerin*, IV *Hall. Winckelm. progr.* 1879.

(3) Cfr. pel motivo l'altorilievo di Augsburg, Arndt-Amelung, *Einzelaufn.* 1065.

L'altro satirello appoggiato è una buona replica del noto tipo, conosciuto con diverse varianti (1), ma qui abbastanza completo nel corpo flessuoso, e molto espressivo nel volto dal sorriso biricchino.

A questa già copiosa serie di sculture notevoli rinvenute nelle Terme, si aggiunge la grandiosa statua del Giove egioco, di cui il Ghislanzoni parla in un capitolo a parte.

Essa fu rinvenuta in un tempio, situato sulla spianata dell'acropoli, nel quale io riconoscerei volentieri il *Capitolium* di Cirene, fatto erigere da Adriano, forse a tempo della seconda visita a Cirene (130 d. C.) (2) e dedicato dal successore. Ciò confermerebbero le iscrizioni rinvenute nel monumento e le scoperte anteriori, avvenute in uno scavo appena iniziato dagli inglesi Smith e Porcher nel 1863. Questi si arrestarono proprio vicino al punto in cui giaceva la statua colossale, e rinvennero altre statue e frammenti, che coi frammenti da noi oggi rinvenuti potranno un giorno forse ricostituire la triade delle divinità capitoline (3). Il tempio è un prostilo tetrastilo corinzio di m. 11 × 8,70. Nel fondo della cella si eleva un largo basamento, sufficiente a sostenere tre statue colossali, le quali sono ricordate come dono dell'imperatore in una epigrafe trovata lì sotto; mentre sul lato destro del basamento si legge la firma dell'artista che scolpì le statue, Zenione.

Il Giove è una statua concepita col senso d'arte proprio dell'epoca adrianea, e dovuto all'indirizzo neoellenico favorito dall'Imperatore. Rappresenta il dio nella posa di maestà convenzionale, nudo, appoggiato allo scettro col fulmine nella destra protesa e l'aquila a lui vicino a terra, in attesa di spiccare il volo ad un cenno del dio. Il motivo è quello tradizionale policleteo, modificato da Lisippo; le proporzioni e la raffinatezza del tipo sono inspirate all'arte del IV sec. Il carattere del dio si accosta ai modelli dello stesso tempo e, fra questi, più allo Zeus di Ince Blundell Hall, dal Furtwaengler attribuito ad Eufranore (4).

Singolare è l'egida che pende dalla spalla sinistra ornata d'una testa patetica di Medusa.

Si conoscono infatti non poche immagini imperiali con questo attributo, che sembra fosse specialmente adottato dai Tolomei e passato, coll'aquila, agli imperatori divinizzati ed equiparati a Giove. Ma il prototipo doveva essere una statua di Zeus *Αἰγίοχος*; e questa di Cirene ce lo fa conoscere in una raffinata esecuzione di epoca adrianea. L'autore infatti di tale scultura, Zenion figlio di Zenion, sebbene non fosse noto fin qui, può con molta probabilità ricollegarsi alla scuola di Afrodisia, cui appartenevano Zenion e Zenas [illegible] sciuti (1).

A complemento della parte riserbata alla Cirenaica sono inoltre in questo volume due articoli del Ghislanzoni sopra un miliario dell'Imperatore Adriano ed un altro sopra un cippo terminale dei beni demaniali, oltre ad un manipolo di epigrafi greche, raccolte dall'Oliverio in varie città dalla Pentapoli. È sopratutto interessante il secondo degli articoli del Ghislanzoni perchè il cippo bilingue ci ha rivelato la memoria della limitazione eseguita nel 71 d. C. dal questore Q. Paconio Agrippino, per ordine di Vespasiano, degli agri regi derivati dall'eredità di Tolomeo Apione, territorio detto appunto perciò *Ptolemaeum*.

* *

Lo studio dell'Aurigemma sulle fortificazioni di Tripoli, cui ha dato occasione la demolizione quasi completa delle mura della città, per imprescindibili necessità edilizie (2), è una preziosa raccolta di dati e di documenti grafici, che ricostruiscono tutta la storia e la topografia delle difese di Tripoli, dai tempi romani ai nostri giorni. L'Aurigemma ha scovato dagli archivi e dalle raccolte d'iscrizioni, note ed immagini della città fortificata e le ha controllate e coordinate con i risultati della demolizione; sicchè il suo lavoro non soltanto ci conserva la memoria di quanto ora è scomparso nelle varie vicende della storia di Tripoli, ma serve di base alla conoscenza della topografia che nel tracciato [illegible] le linee fondamentali della colonia romana. Alla conoscenza poi della struttura della cinta murale contribuisce quanto l'Aurigemma ha osservato nelle ultime demolizioni delle mura, avvenute sul lato sud ove si conservano tracce di maggiore antichità (3).

Ai lavori del piano regolatore di Tripoli si connettono le scoperte avvenute per le demolizioni del Forte del Faro e del bastione Nord-ovest, col conseguente sterro delle [illegible].

(1) Amelung, *Vatikan*, I, pag. 5[illegible], n. 38; Helbig, *Führer*³, I², cit. 1389, 1390; Klein, *Praxiteles*, p. 21[illegible].

(2) Dürr, *Reisen d. Kaisers Hadrian*, p. 3[illegible].

(3) Smith, *Catalog of Sculptures in the British Museum*; Smith-Porcher, *Discoveries*, p. [illegible].

(4) Furtwaengler, *Statuencopien*, Abh. Bayr. Akad. 18[illegible], tav. I e III, 51 segg.

(1) *Zenion* [illegible] Stuart Jones [illegible] *of the Capitol Museum*, I, p. [illegible] *Zenas*, *Zen*[illegible].

(2) Sono stati risparmiati [illegible] tteristici, risalenti ad [illegible] Bab el Zenata.

(3) V. Rapporto [illegible] pag. [illegible] e segg.

Nord della città e fuori Porta Nuova. Questi hanno dato occasione ad alcune interessanti scoperte, sulle quali riferisce il Dr. Romanelli. Sotto il Forte del Faro si sono trovati avanzi di costruzioni de' bassi tempi, rifatte con materiale antico, e tracce di mura che completano il quadro topografico di questa parte della città incominciata ad esplorarsi fin dai primi tempi della nostra occupazione (1).

Ma l'opera d'arte più notevole quivi rinvenuta è un magnifico torso d'Apollo di arte prassitelica, che, oltre al pregio di cimelio estetico, ha quello di confermare le notizie sopra un centro di culto apollineo in quella località, verso la quale si dirigeva il *kardo*, attraversando l'arco di Marco Aurelio. E su di esso appunto vediamo, insieme con Minerva, il nume, cui era dedicato pure un cippo adorno del tripode e del corvo, pubblicato appresso, dall'Aurigemma, con frammenti di iscrizioni neo-puniche.

La bellissima scultura d'una delicatezza di esecuzione ammirevole, apparteneva ad una statua dal motivo un po' flessuoso e forse appoggiata dal lato sinistro, il che la ravvicina all'Hermes di Olimpia; senonché l'atteggiamento doveva diversificare da quello dell'Apollo Licio; il dio era raffigurato in atto di riposo e forse di meditazione, colla cetra posata sull'appoggio e il braccio destro col plettro abbandonato lungo il corpo, quasi seguendo col pensiero l'inspirazione nascente d'un peana.

Questa ricostruzione della statua, giustificata dai residui delle parti mancanti, conviene perfettamente al concetto e al sentimento informatore dell'arte di Prassitele.

Lo sterro della collina fuori Bab el Gedid ci ha restituito avanzi di edifici d'età romana con musaici e pitture. Fra quelli è notevole un fregio di girali con uccelli simile ad un frammento esistente nel Palazzo dei Conservatori, ed un *emblema* con *xenia*, secondo la denominazione vitruviana, o « natura morta » come diremmo noi, il quale regge al paragone coi consimili riquadri di Zliten (2).

I piccoli frammenti di pitture, sono stati raccolti gelosamente e riprodotti perchè sono rari esempi di decorazione murale, finora in Africa poco considerati (3). Oltre a questi si sono salvati pochi oggetti di suppellettile domestica, fra cui avanzi di mobili dalle zampe di bronzo, che attestano un certo lusso negli abitanti del quartiere.

(1) V. *Notiziario*, 1915, p. 45.
(2) *Rend. Lincei*, 1914, pag. 406 e segg.
(3) V. in *Rendiconti*, 1918, Mariani, *Pitture di Zliten*.

Lo studio della cinta urbana, così delle varie porte, aperte in essa, ora in un punto ora in un altro, le trasformazioni stradali interne ed esterne che determinavano oppur seguivano le brecce fatte nelle mura, i bastioni di difesa che sorgevano a seconda delle esigenze, provocate da assalti dell'Europa o da ribelloni dall'interno, ha messo anche in vista un altro problema, quello della toponomastica locale, che tanta luce dà agli avvenimenti storici e da questi riceve, laonde è sembrata opportuna una raccolta ed una revisione accurata di tutte le denominazioni arabe, berbere, turche di questo complesso di resti vario per natura e cronologia.. Quindi infine del volume è un elenco di nomi di località e di persone, pel quale molto ci ha giovato l'aiuto ed il consiglio del ch. prof. Nallino, che ha offerto l'opera sua con abnegazione di dotto e di amico.

Se il volume precedente era una onesta ricognizione del materiale esistente in Colonia e dei problemi che le due principali regioni della Libia offrivano ai nostri studi, questo secondo offre al pubblico i primi risultati pratici di ricerche sistematiche. Non si tratta ancora di vere campagne di scavo su vasta scala, perchè le difficoltà de' tempi attuali hanno appena permesso una modesta attività di ricerca in limitati centri archeologici. Ma il risultato ottenuto anche con pochi mezzi è molto incoraggiante e speriamo, con questa pubblicazione, di avere non soltanto raccolto dati di fatto per gli studi e ricerche avvenire del personale preposto ai servizi archeologici in Libia; ma anche di suscitare l'interesse di tutti gli altri cultori ed amatori delle discipline archeologiche in Italia e di avere creato colà dei centri di attrazione per le persone colte, in modo che le nostre Colonie vengano apprezzate pel valore morale che hanno nella storia della civiltà classica.

LO SCRITTOIO
DI PAPA PAOLO II, BARBO.

Il prof. Federico Hermanin, direttore del Museo del Palazzo di Venezia, ha avuto recentemente la fortuna ed il merito di ritrovare, presso un antiquario di Roma, lo scrittoio di papa Barbo, che acquistato per conto del Consiglio Superiore è venuto così ad arricchire, insieme con altri preziosi cimeli, la collezione di ricordi, che si collegano alla storia del maraviglioso palazzo.

Lo scrittoio a forma di cofanetto, è lungo cm. 32, largo cm. 27 e 1/2 ed alto cm. 9. È in legno, rivestito di cuoio all'esterno; l'interno ricoperto di carta a colori è diviso in scompartimenti e non presenta nulla di notevole. Il cuoio divenuto bruno per il tempo ed anche per la lavorazione, riveste l'esterno della cassetta da tutti i lati, e la cassetta è rinforzata negli angoli da lastre di ferro attaccate con chiodi. Altre due lastre di ferro per rinforzo, facenti anche da cerniere, abbracciano le faccie grandi del cofanetto, giungendo un po' più che alla metà di dette facce.

Una terza lastra di rinforzo parte dal mezzo della faccia superiore, sotto al manico, e viene sul davanti, servendo di chiusura alla cassetta;



una quarta lastra, che più non esiste, corrispondeva a quest'ultima, sulla faccia inferiore dello scrittoio, come risulta dal segno rimasto di cuoio non lavorato e dai fori dei chiodi tolti. Nel mezzo del coperchio della cassetta è il manico in ferro lavorato, graziosissimo nelle linee semplici, ed attaccato al coperchio per due ornati in ferro, a rosette, riproducenti molto bene alcuni degli ornati del cuoio.

Gli ornati disegnati sul cuoio non sono simmetrici, da un lato e dall'altro del coperchio della cassetta, che resta diviso dalle lastre di rinforzo e dal manico in due parti: neppure negli angoli si incontrano disegni di foglie e fiori eguali, ma anzi, si può asserire che, in generale, pur trattandosi di foglie, fiori ed ornati geometrici, v'è una varietà continua di figure. Gli ornati sono un po' rilevati, segno che il cuoio è stato lavorato un po' umido e non solo con il ferro caldo, e mostrano una abilità straordinaria nell'artefice che li eseguì; sono foglie di acanto, che si intrecciano con le foglie dalle forme più varie, sono fiori rappresentanti rose semplici, o margherite, o viole, rose doppie, fiori fantastici, che riunendosi con le foglie e coi rami ed intrecciandosi in maniera varia, formano [illegible]sime e strane figure geometriche. Sul coperchio, nello spazio di cuoio, fra le due liste di ferro, formanti le cerniere, è uno scudo dei Barbo con leone rampante e fascia, sormontato dal cappello cardinalizio, i cui fiocchi pendenti al disotto, formano, quasi unendosi, una decorazione di frange, graziosissima, e sorretto da due figurine di angeli, disegnati con una grazia squisita. Gli angeli, collocati a destra e a sinistra, sorreggono lo stemma, con un moto lieve di ambe le braccia, e, le loro vesti fluenti, alla greca nella ripiegatura al disotto della vita, stretta da una cintura, risentono dell'arte classica, in maniera straordinaria; le ali eseguite con una certa ingenuità, specialmente nell'angelo a destra dello stemma, i visini allungati, incorniciati dalla linea dei capelli, hanno una grazia tutta quattrocentesca. L'aureola dell'angelo di sinistra è sollevata come nelle figure del Botticelli. La parte migliore di queste due figurine sono gli abiti ed il loro ondeggiamento verso l'alto, abiti disegnati con poche linee dal ferro caldo, ma con maestria non comune.

I lati dello scrittoio recano disegni più semplici e meno accurati e di forma diversa; tranne quello della chiusura che ripete, in certo qual modo il tipo degli ornati del coperchio. Il fondo del cuoio tra gli ornati è stato punteggiato per dare maggior rilievo al lavoro. Sulla faccia inferiore della cassetta il cuoio è stato semplicemente rigato con linee trasversali, tracciate in due sensi opposti a distanze irregolari, incontrantisi in modo da formare piccole losanghe. Nessuna traccia di nome o sigla d'artefice o di luogo di esecuzione vi appare incisa.

L'epoca quattrocentesca del lavoro si rileva troppo chiaramente dallo stemma cardinalizio dei Barbo, pur lasciandoci ancora da chiarire se lo scrittoio abbia appartenuto a Paolo II o allo zio Eugenio IV, e se appartenga ad artefice italiano o straniero.

Il Fioravanti (*Dello specchio di scientia universale*, Venezia 1603, p. 103, cap. XLI, *Dell'Arte dei corami e sua fattura*) così dice dell'arte del lavorare il cuoio: « Certamente costui il quale trovò quest'arte, fu huomo singolare e di gran giudittio, benchè io non credo che un solo ne fosse l'inventore, e la tirasse a quella perfettione, e bellezza che [illegible] la, e questa arte credo io che havesse origine e principio in Spagna, perciò che di quella provincia sono usciti i migliori maestri, che in questa nostra età habbino fatto tal arte, la quale è oggidì in grandissima riputazione

appresso gli huomini grandi, e molto in uso in Roma, in Napoli, in Sicilia, in Bologna, in Francia, in Spagna ed altri luoghi. Et perche l'arte è di grande' ingegno, e degna da sapersi fare, io mi sono disposto di voler scrivere l'ordine e il modo di farla, ancora che io creda, che nessuno dei maestri di quella sappiano farla tutti intieramente. Io per me in tutto il tempo di mia vita, non ho mai conosciuto altro che uno che la sappia fare tutta dal capo a piedi: e questo si chiama M. Pietro Paolo Maiorano della città di Napoll del Regno, uomo ingegnosissimo, e molto conosciuto per eccellentia sua in tal arte, ecc. ».

Qualche accenno a tal genere di lavori ne fanno pure il Vasari e il Baldinucci. Sappiamo bene che nel medioevo il cuoio è stato molto usato in lavori di scatole, di astucci, di guaine, racchiudenti oggetti preziosi, e di esso se ne fece pure oggetti di lusso (*Spitzer* Coll.). L'uso del cuoio si estende dal secolo XIV al XVI ed anche al XVII; ed il cuoio con due metodi diversi di preparazione, è lavorato ora a cesello, ora inciso, con figurazioni piane o a rilievo. Questo genere di incisione nel cuoio, ottenuta con l'aiuto di piccoli utensili di metallo, si sviluppa in motivi varii, si trasforma più tardi nei cosidetti cuoi dorati e cuoi colorati. Il cuoio, lavorato bagnato, col ferro caldo, forma il rilievo poichè asciugandosi le fibre si restringono sollevandosi; il ferro poi più o meno riscaldato dà i toni più scuri o più chiari col restringere o allargare le linee segnate.

L'artista dello scrittoio di papa Barbo con mano energica e sicura ha tracciato i motivi che la fantasia ed il gusto gli indicavano I prodotti molto costosi di quest'arte provenivano sui primi tempi in gran parte dalla Spagna e si può dire che, solo nel secolo XVII, quest'industria fiorì come arte universale ottenendo in Italia il massimo svolgimento.

Ad ogni modo è spesso difficile dare un giudizio sicuro dell'epoca, a cui il lavoro appartiene, a causa delle imitazioni più antiche, imitazioni di modelli orientali passati in Italia attraverso la Spagna: il motivo delle volute con foglie e rami più o meno fronzuti, secondo il capriccio dell'artista, è un motivo ornamentale che, per il ripetersi dei suoi elementi, prende un'apparenza di decorazione per così dire geometrica, decorazione che si riscontra anche su oggetti di legno del secolo XV e XVI o di rabeschi scolpiti in pietra, appartenenti alla Spagna.

Molti sono i cofanetti d'arte italiana lavorati in cuoio del secolo XV (*Spitzer*, vol. II, p. 201 e seg., n. 9), in cuoio scuro, inciso, con l'arma della famiglia nobile.

Altri oggetti di lusso lavorati in cuoio, inciso, cesellato, orologi, oggetti astronomici, strumenti matematici, libri, astucci di fabbrica italiana (secolo XV), di fabbrica tedesca (secolo XVI, di fabbrica francese (secolo XVI) ricordano negli arabeschi la cassetta dei Barbo (Coll. *Spitzer*, vol. II, p. 51, n. 68). Il confronto con altri lavori di cuoio ci conferma per il quattrocento italiano; nelle altre regioni l'uso del cuoio prende uno sviluppo più tardo, e più che gli ornati, che risentono un po' forse dell'arte orientale (all'artista che lavorò lo scrittoio di papa Barbo non dovettero essere sconosciuti lavori in cuoio di arte spagnuola, ma da questi probabilmente trasse il motivo ornamentale), le figure dei due angeli, completamente d'arte italiana quattrocentesca ci dànno la conferma che il lavoro fu eseguito in Italia, e da artefice italiano nella seconda metà del quattrocento.

Sotto Paolo Barbo le arti minori di oreficeria ebbero delle proporzioni fino allora sconosciute, e nell'amore delle arti minori papa Barbo non solo riuscì ad ecclissare i suoi predecessori, ma ancora a rendere ben difficile ai suoi successori di essergli rivale.

Basta ricordare i nomi dei più celebri orefici: Maestro Simone di Giovanni di Firenze, che lavorò di cesello con Paolo di Giordano la celebre tiara di questo papa, maestro Nardo, Corbolini, Andrea di Nicolò di Viterbo, Michele di Bologna, Meo di Flaviis di Roma, Giacomo di Domenico ed altri ancora che furono dal papa usati per l'esecuzione delle rose d'oro e delle spade d'onore.

In Paolo II noi ritroviamo quel desiderio di splendore, con un gusto così fino ed una magnificenza così nuova negli annali della corte romana. Per farcene un'idea basta pensare agli incoraggiamenti (*Labart–Müntz*) prodigati da questo pontefice agli artisti minori, incisori di pietre dure.

Sebbene il Platina alla morte gli lanciasse l'accusa di essere nemico del Rinascimento e sebbene Paolo II non fosse un umanista nel vero senso della parola, come il suo apologista card. Quirini, volle farlo credere, egli ebbe però il merito grande di conservare Roma imperiale e di porre ogni ardore nel raccogliere opere d'arte, nelle quali il genio greco e romano si riflette con tanto splendore: gemme, medaglie, bronzi, di cui già nel 1457 ne aveva riunito una collezione ammirabile ed unica.

Il vero è che Paolo II si sentiva naturalmente portato alla magnificenza: ai suoi occhi, le gemme, i gioielli, i lavori minuti erano il complemento obbligato di quel lusso, ch'egli cercava nelle cose più piccole.

I confronti fatti ci portano quindi a stabilire quasi con certezza, come il piccolo scrittoio di cuoio abbia appartenuto al Cardinale Barbo, poi Paolo II, e come debba essere uscito dal cesello di un artista (orefice?), certo italiano, della seconda metà del quattrocento; forse romano o meglio fiorentino, che negli ornati s'inspirò ad arte straniera in certo qual modo, e nelle figure dei due angeli, reggenti lo stemma, ebbe presente soggetti ben noti della sua terra.

COSTANZA GRADARA.

Ricerche sperimentali per la conservazione e la difesa dei bronzi artistici dai bombardamenti.

Nelle presenti condizioni di guerra, da un momento all'altro potrebbe rivelarsi urgente la necessità di sottrarre col seppellimento al pericolo di bombardamenti bronzi artistici di particolare finezza, i quali, per essere generalmente affetti da ossidazioni saline svoltesi per secoli, potrebbero essere seriamente compromessi nella loro esistenza, per le più gravi alterazioni che subirebbero dalla umidità dei sotterranei o del terreno in cui venissero posti.

È ovvio che ben limitate abbiano ad essere le alterazioni derivanti dalla umidità di sotterranei o del terreno che possono subire le statue di grosso bronzo che si trovino in ottima condizione metallica; mentre è altrettanto ovvio, e comprovato da lunga constatazione, che anche la sola umidità di qualcuno dei locali d'esposizione aumenta progressivamente le alterazioni dei bronzi più fini e delicati. Essi sono per solito più o meno estesamente intaccati da efflorescenze di verderame polverulento, la cui azione distruggitrice è tristamente nota. Ho detto verderame perchè è la denominazione più genericamente usata; ma dal punto di vista chimico sono di ben diverse composizioni i deterioramenti dei bronzi d'arte antica: deterioramenti che nelle loro forme più pericolose sono costituiti da clorori, ossicloruri, ammoniuri e idrati di rame (1).

(1) Particolari chiarimenti su le decomposizioni dei bronzi antichi ho dati già in due miei articoli. V. *Per la conservazione e lo studio sperimentale delle monete e delle altre antichità* nel vol. III fasc. I degli « Atti e Memorie dell'Istituto italiano di Numismatica ».

Le malattie delle monete — I bronzi - nel III fasc. 1917 della « Rivista Italiana di Numismatica ».

Seppellire e collocare in sotterranei tali bronzi per difenderli da bombardamenti, significherebbe dunque esporli a distruzione, per la decomposizione chimica già in essi insita dalla natura e dai secoli, e che si accelererebbe enormemente col favore dell'umidità.

Tale evenienza ha dovuto necessariamente preoccupare non solo coloro che per loro speciale missione sono preposti alla conservazione del patrimonio artistico nazionale, ma ancor quanti amano l'arte e i monumenti che i grandi artisti ci hanno tramandato. Sono perciò lieto di poter riferire sui mezzi più razionali che, per il seppellimento innocuo dei bronzi più alterabili, ha esperimentato questo Gabinetto di Chimico-fisica per la conservazioue e lo studio sperimentale delle antichità e degli oggetti d'arte: Gabinetto che già si è occupato di varie e complesse ricerche scientifiche a questo duplice scopo per il patrimonio artistico nazionale, ed assunto per illuminata iniziativa della Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti.

Fra i sistemi esperimentati da undici mesi da questo Gabinetto sui bronzi più alterabili e tenuti a periodica osservazione, specialmente nella stagione invernale e nei periodi di maggiore umidità, allo scopo di giungere ad un risultato idoneo circa il loro seppellimento, do qui conto di quello che ha dato i migliori risultati.

Due cassette furono divise ognuna in due scompartimenti per mezzo di un cartone di amianto: poi, rispettivamente nell'uno dei due scompartimenti di ciascuna cassetta, si collocarono bronzi molto antichi (etruschi), lavorati a cesello, in lastrina sottile assai (da 3 a 4 decimi di millimetro), e molto deteriorati per la loro fragilità. Furono mantenuti in posto da ritagli d'amianto, e completamente sepolti con carbonato calcico (polvere di marmo) fino all'orlo dei rispettivi scompartimenti. Nell'altro scompartimento di ciascuna cassetta si collocarono bronzi ben conservati di varie epoche, egualmente isolati con sfilacciature o ritagli di amianto, e sepolti nella polvere di marmo.

Allora l'una cassetta fu messa in locale sotterraneo, e l'altra fu interrata in giardino, a poca profondità (mezzo metro), e su la ricopertura di terra fu posto poi un pezzo di bandone o lamiera, per limitare alquanto l'infiltrazione delle pioggie.

Esaminate ogni tre mesi le cassette, non ebbi a constatare alterazioni nei bronzi che contenevano, i quali ora ho estratti definitivamente, perfettamente conservati, tanto i moderni che gli antichi.

Il sistema, praticamente facile, nè molto costoso, raggiunge bene lo scopo difensivo quanto

la sabbia, mentre dà assoluta garanzia per la conservazione dei bronzi. Tale efficacia per la conservazione è ben dimostrabile dal punto di vista chimico.

Se, infatti, per effetto dell'umidità avessero a svilupparsi di più i deterioramenti già esistenti nei bronzi, il carbonato calcico di cui è composta la polvere di marmo fermerebbe tali decomposizioni, per i cui sali può considerarsi il migliore e più innocuo neutralizzante.

La sabbia e la torba, contemporaneamente sperimentate, non hanno dato i perfetti risultati della polvere di marmo. La sabbia, infatti, anche prosciugata, trasmette facilmente l'umidità e non ha, inoltre, il potere di neutralizzare le efflorescenze saline o quei maggiori deterioramenti chimici che nei bronzi tale umidità potesse provocare. La torba poi favorisce particolarmente lo sviluppo degli ammoniuri nei bronzi.

Per le varie ragioni suddette, credo di dover consigliare la polvere di marmo (a preferenza fine) nella difesa e conservazione dei bronzi più delicati ed alterabili; e ritengo opportuno insistere, anche in questo caso, nell'avvertimento già dato dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, di evitare cioè l'impiego di ovatta, stoppacci, tela, che, marcendo, producono microrganismi e vegetazioni, i cui danni possono ben facilmente comprendersi.

Francesco Rocchi
del Gabinetto di Chimico fisica
per le Antichità e gli Oggetti d'Arte

SOVRINTENDENZA AGLI SCAVI DI ROMA E PROVINCIA.

Recenti scoperte.

1 — *Colombari e sepolcri presso la Basilica di S. Paolo sulla via Ostiense.*

Alla sinistra della via Ostiense, circa un centinaio di metri a nord della Basilica di S. Paolo, in seguito ai lavori eseguiti dal Comune per l'innalzamento e la sistemazione della nuova via, è stato scoperto un notevole complesso di colombari e sepolcri della età imperiale, per la maggior parte ben conservati, con le iscrizioni ancora in posto e molto interessanti per la varietà dei tipi architettonici.

Si riferiscono generalmente a piccole famiglie di servi e commercianti, ciò che li distingue dai grandi colombari delle comunità funeraticie e dei liberti imperiali, e per questo motivo sono costruiti e decorati con speciale cura, quale non sempre si trova nei sepolcri contemporanei.

Mirabile è, infatti, la cortina laterizia di alcuni, coi mattoni arrotati e uniti con uno strato tenuissimo di malta compatta, mentre assai pregevoli sono le pitture di altri, in parte ispirate ai soliti motivi ornamentali del periodo fra i Flavi e gli Antonini, in parte invece riproducenti decorazioni più originali, come, ad esempio, un quadretto in cui è raffigurato Ercole che conduce Alcesti fuori degli Inferi, simbolo della vita dell'anima oltre la tomba.

Questo quadretto si trova dipinto in un sottoscala, adattato a minuscolo colombario, esempio assai caratteristico di sepoltura, in ispecie in rapporto alla accuratezza del dipinto.

Notevole è anche una camera sepolcrale semi-sotterranea, le cui pareti sono divise in grandi riquadri, ornati nel mezzo con pegasi, cerviotti ed eroti, al disopra della quale poggia una specie di terrazza, quasi a dominio dell'area circostante. Ad occidente della camera sorge una vasta area sepolcrale, recinta da un alto muro, al quale sono addossati sepolcri a forma di nicchie e di edicole, con decorazioni marmoree.

Il sepolcreto, che ebbe il suo maggiore sviluppo nel I e II secolo dell'Impero, seguitò ad essere usato fino alla piena cristianità, poichè nello interramento si sono ritrovate le tombe disposte in vari strati fino quasi al piano odierno, e spesso *formae* a tufelli tagliano altri monumenti o sono costruite sopra di essi.

I lavori di scavo si stanno eseguendo sotto la direzione di questa Soprintendenza. La Commissione Archeologica Comunale, con lodevole deliberazione, ha deciso all'unanimità la conservazione dei monumenti scoperti, e d'accordo con l'Ufficio tecnico, ha provveduto ad una leggera deviazione di quel tratto della via ed allo spostamento della linea tramviaria che dovrebbe altrimenti costruirsi proprio al disopra dell'area esplorata.

2. *Scavo di alcuni sepolcri e rinvenimento di una piccola copia in bronzo del diadumeno di Policleto in località Marranella sulla via Casilina (antica Labicana).*

Nello scorso anno, proseguendo il signor Giuseppe Emiliani i lavori per la estrazione della pozzolana, in terreno situato nella località Marranella sulla via Labicana, sono venuti in luce nuovi avanzi del sepolcreto di età romana-imperiale, già scoperto nel 1912.

In seguito a ciò, la Soprintendenza agli

Scavi della provincia di Roma, ha eseguito lo scavo regolare della nuova zona e messo allo scoperto alcuni sepolcri a inumazione, adagiati semplicemente sul vergine, e in gran parte già manomessi, alcune *formae* del IV secolo d. C., una camera sepolcrale col pavimento a mosaico colorato, raffigurante volute di edera, e infine un grande colombario di buona epoca, profondo circa cinque metri e scavato quasi completamente nel vergine, con le pareti rivestite in opera reticolata.

Esso conservava varie iscrizioni ancora in posto, al disotto delle nicchie che racchiudono le olle, mentre alcune altre furono rinvenute fra la terra di riempimento, era fornito della solita scala per scendere dal piano di campagna al pavimento e aveva inoltre nell'angolo sud-ovest un pozzo con la imboccatura in travertino.

Il materiale rinvenuto nello scavo è in generale di scarso valore, all'infuori di un bronzetto romano, alto cm. 14,5 riproducente il diadumeno di Policleto, che è un lavoro veramente mirabile ed una copia molto esatta ed accurata, sebbene di così modeste proporzioni. Mancano soltanto le mani e parte del nastro, ma in compenso la superficie è assai ben conservata, in modo che può offrire agli studiosi nuovi e interessanti termini di raffronto per la statua dell'illustre scultore greco.

Tanto il diadumeno, quanto il resto del materiale, consistente in una ventina di iscrizioni e in alcuni frammenti di marmo lavorati, si sono acquistati dallo Stato e si trovano ora nel Museo Nazionale Romano.

3. — *Notevoli avanzi di antiche costruzioni sulla via Cassia.*

Nei lavori di sterro, eseguiti dal Genio Militare nella località Acquatraversa, e precisamente nel terreno pianeggiante sulla sinistra della via Cassia, sono tornati alla luce notevoli avanzi di antiche costruzioni, che dai primi tempi dell'Impero scendono fino al basso medioevo.

Per la loro posizione e per l'uso a cui erano destinati dovevano costituire un *pagus*.

Interessante sopratutto è la scoperta di un'antica strada a grossi poligoni di selce, discretamente conservata. Essa modifica, in questo tratto, il percorso della via Cassia, perchè traversando il fosso di Acquatraversa presso il moderno ponte segue in piano e parallelamente al fosso medesimo, salendo quindi con leggera pendenza sulle collinette a nord per raggiungere l'attuale strada presso il sepolcro di P. Vibio Mariano, volgarmente conosciuto col nome di sepoltura di Nerone.

Nel grande movimento di terra sono stati rinvenuti parecchi frammenti di marmi architettonici ed epigrafici, nonchè alcune statue marmoree, tre delle quali rappresentano Bacco giovane, al quale doveva essere dedicato, in questa località, un piccolo santuario la cui testimonianza ci è data da una iscrizione ora rinvenuta.

Le altre statue rappresentano in piccole dimensioni una divinità orientale ed un Ercole giacente.

NECROLOGIE.

LUIGI CAVENAGHI.

Còlto improvvisamente dal male a Roma nella primavera dell'anno scorso dovette correre a Milano a mettersi in letto, ma tutti sperammo di saperlo presto guarito e tornato alacre al consueto lavoro nel suo caro studio di Porta Nuova. Un'illusione. Si riebbe un poco, lo rivedemmo anche talvolta in giro per le vie, ma se la mente era sempre lucidissima, egli appariva stanco, scorato, avvilito, deperito. Non era più lui; e non c'illudemmo più. Nella sua tranquilla casa di via Telesio, verso la quale andavano ormai da mesi la trepidazione e l'augurio di tanti amici ed estimatori, è spirato settantaquattrenne il 31 di marzo, compianto da quanti in Italia e fuori s'interessano al patrimonio della nostra pittura antica.

Con Luigi Cavenaghi scompare un maestro in tutto il significato della parola, e l'Amministrazione pubblica delle Antichità e Belle Arti, cui rese impareggiabili servigi, s'inchina riverente dinanzi alla memoria dell'uomo di cui tutta la vita rappresentò un tenace apostolato per la tutela delle opere di bellezza lasciateci in retaggio dai secoli.

Membro del Consiglio superiore delle Antichità, Accademico di Brera, Direttore della Scuola d'arte applicata all'industria in Milano, Conservatore onorario delle Gallerie Vaticane, Consigliere del Castello Sforzesco, del Museo Poldi Pezzoli, dell'Ambrosiana, in ogni consesso artistico era desiderato, recando la parola di una illuminata ed indiscussa competenza, in ogni consesso è oggi sinceramente rimpianto, perchè si sente che nel campo delle conoscenze storico-artistiche è oggi davvero mancato qualcuno.

Educato alla pittura e all'amore dell'antico, come il fratello Emilio, da Giuseppe Bertini, predilesse nei suoi giovani anni l'affresco, e

numerosi palazzi e chiese di Milano e dei dintorni, a cominciare dal Santuario della natia Caravaggio, conservano vaste opere di decorazione che se si ricollegano ad un indirizzo pittorico non dei più felici dell'arte italiana, restano tuttavia bella prova del gusto e del vivido ingegno di lui. Ma ben presto egli fu attratto dai problemi dell'arte del restauro che allora vaneggiava nell'empirismo dei rifacitori; e, apprendendo da tutti e al tempo stesso da nessuno, meraviglioso autodidatta, guidato da un intuito finissimo, sorretto da una sensibilità artistica eccezionale, raggiungeva in breve volgere di anni, nell'ambito dei professionisti e degli amatori, una notorietà a dirittura mondiale, onde egli era divenuto, da un lato, consigliere fra i più stimati della Direzione delle Antichità e Belle Arti, giudice fra i più ascoltati in ogni argomento di pittura antica; dall'altro, il maestro del restauro più ricercato e più desiderato dai collezionisti d'oltralpe e d'oltremare. All'estero, in Francia, ma specialmente in Inghilterra, il suo nome era famigliare tra i conoscitori, e non di rado lo si udiva pronunziare dinanzi ad un *caso* difficile di conservazione di un dipinto famoso con lo stesso desiderio pieno di ansia col quale la presenza di un luminare della medicina suole essere invocata al capezzale di un insigne ammalato.

Gli è che Luigi Cavenaghi aveva per primo affrontato, studiato e risolto insieme praticamente e obbiettivamente il problema del restauro, ponendosi con occhio di clinico dinanzi al quadro antico, sostituendo la diagnosi precisa del guasto, l'indagine sulle vicende dell'opera d'arte, l'esame chimico del colore, l'analisi della tecnica al dilettantismo di un tempo; sostituendo, sopratutto, al criterio estetico un concetto di rigorosa e rispettosa ricostruzione archeologica, avvivata da un delicatissimo senso artistico, onde l'opera d'arte si riavvicinava, nei limiti del possibile, a quel che doveva essere quando il soffio originale dell'autore la creò. Il sentimento legittimo d'ambizione dell'artista, che è fatalmente portato a stampare nella propria opera la propria impronta, avrebbe dovuto soffrirne, ma non poteva soffrirne in un uomo come Luigi Cavenaghi che sulla sua bandiera recava scritta anzitutto una parola: probità.



Luigi Cavenaghi.

Probità nell'arte e nella vita. E chi scrive ricorda con commozione le sue parole, quando, or sono dieci anni — compiuta la paziente riparazione del capolavoro di Leonardo alle Grazie — egli, lamentando che il gran pubblico apparisse quasi deluso nel trovare l'aspetto dell'affresco sù per giù quale era prima, confessava con amarezza a qualche intimo:

E che m'importa del pubblico? Avrei dovuto, pel plauso della folla, mascherare Leonardo? Ho tentato di salvarlo, ecco tutto... ». E tutta la coscienza retta e sdegnosa dell'artista era in quelle parole; dell'artista che per mesi e per anni aveva trascorso le sue intere giornate sopra un ponte scartocciando, stendendo e fissando con mani amorose, degne di una suora, le miriadi di pellicole nelle quali si sfaldava, si arricciava, si nascondeva e minacciava di perdersi definitivamente il miracolo Leonardesco.

Probità nell'arte e nella vita. E debbono essere additati, infatti, all'ammirazione di ognuno l'abnegazione e il disinteresse di quest'uomo che per tanti anni ha prodigato il magistero del suo lavoro al patrimonio artistico dello Stato (cito a caso, fra i tanti, il restauro della Madonna del Mantegna, della pala di Casiglio di Cima, ora a Brera, quello prodigioso del ritratto di Raffaello alla Borghese, la resurrezione degli Antonello da Messina pesti dal terremoto..) senza consentire alla sua delicatezza di accettarne mai compenso. Per la sua abilità, per la sua fama, per la sua competenza avrebbe potuto raggiungere una assai cospicua ricchezza, e, tutto preso dall'affetto per la sua arte, si accontentò di una tranquilla, onesta e lieta agiatezza. Avrebbe potuto approfittare di cento e cento favorevoli occasioni, di quelle in cui, ancora non tanto di rado, s'imbattono i grandi conoscitori, e comporsi a poco a poco, per la delizia dei suoi occhi, una delle più pregevoli collezioni di antica pittura italiana; invece, senza farsi bruciare le ali dal fuoco del desiderio, seppe rinunziarvi, e preferì dare il suo consiglio ad altri, imprimendo il più vivo impulso alle raccolte pubbliche e private cittadine, a maggiore onore e decoro della sua Milano. Tutto, perchè, oltre l'affetto per la famiglia, una sola fiamma ardeva vivida nel suo cuore: la passione dell'arte sua.

Povero Cavenaghi! Chi ci ridarà le ore indimenticabili passate nell'intimità del suo studio, le appassionate discussioni dinanzi alle belle immagini che occhieggiavano spesso disotto le volgari vernici e le grossolane ridipinture di maldestri [illegible]?

Una nobile e dotta scuola di un'arte assai ardua e sottile si è chiusa in Italia con la morte di Luigi Cavenaghi. Confidiamo che gli eredi di quell'arte che fu sua sappiano, pel bene dei nostri studi, aprirla di nuovo e tenerla all'altezza alla quale egli la condusse.

[illegible] *m*

LUIGI SAVIGNONI.

Si è spento in [illegible] il 14 marzo 1918 a soli 53 anni, prima di aver conseguito il premio del suo eletto e coscienzioso lavoro, quando ancora si aspettava da lui tanto vantaggio di accorti insegnamenti e di geniali produzioni scientifiche.

Nato il 24 agosto 1864 a Montefiascone, nel cuore dell'Etruria, aveva poi formato la sua educazione classica a Roma, frequentandovi, dopo l'Università, il corso di perfezionamento della Scuola Archeologica. Una lunga permanenza in Atene e la visita ai centri più famosi della civiltà ellenica, attrassero però tutte le sue predilezioni verso la eccellenza dell'arte e dello spirito greco, dal quale egli vedeva avvivarsi ogni energia intellettuale d'Etruria e di Roma.

I suoi primi lavori tendono infatti a riportare alla Grecia il vanto creativo di alcuni insigni monumenti trovati in Etruria, ed altri illustrano veri prodotti del genio ellenico, specialmente nel campo della scultura e della pittura vascolare.

L'Ufficio d'ispettore ch'egli tenne per alcuni anni nell'amministrazione delle Antichità e Belle Arti gli diede occasione d'occuparsi di materia puramente antiquaria coll'illustrazione delle suppellettili scoperte sotto il *Niger Lapis* del Foro Romano, di quelle provenienti da tombe dei colli [illegible] etrusc[illegible] di Perugia.

Allorchè gli scavi di Creta cominciarono a rivelare un mondo nuovo, guadagnando alla nostra conoscenza dieci o quindici secoli di civiltà, la preziosa collaborazione di *Luigi Savignoni* fu subito assicurata alla solerte iniziativa indagatrice d'Italia; ed allora lo vedemmo nel fiore della sua maturità intellettuale e della sua resistenza fisica, affrontare con entusiastica soddisfazione le fatiche e i disagi dei lunghi viaggi per difficili strade e dello scavo in solitudini malsane per assicurare al nostro Paese il vanto del primato nella rivelazione dell'antica civiltà cretese.

Agli scavi e agli studi cretesi è principalmente legato il suo nome, in quanto con essi il *Savignoni* mostrò non solo l'attitudine a studiare con fine acume critico i monumenti già da altri dissepolti alla nostra conoscenza, ma altresì le doti dell'esploratore che [illegible] con le scoperte proprie il materiale di [illegible] del mondo antico.

Dopo aver fatto conoscere in [illegible] saggi di arte cretese, nel 1899 compì [illegible] esplorazione delle provincie [illegible] di Creta, facendovi importanti [illegible] e [illegible] nell'isola, quando [illegible] della nostra Missione avevano [illegible]

gliosi palazzi e i sepolcreti minoici di Festos e di Haghia Triada, quando nuove ricerche avevano ancor meglio rivelato la grande importanza del tempio e del recinto sacro ad Apollo Pitio in Gortina, ed allora egli contribuì alla illustrazione delle scoperte italiane con lavori che onorano la nostra Scuola, quale è quello intitolato *Nuovi studi e scoperte in Gortina*.

Le stesse doti di coscienzioso esploratore e di acuto osservatore, egli rivelò negli scavi di Norba, diretti a chiarire il problema, tanto interessante per le origini delle civiltà italiche, il problema dell'età e della appartenenza etnica delle fortezze chiamate ciclopiche o pelasgiche, delle quali il paese dei Volsci conserva mirabili cinte murali.

I risultati delle ricerche e degli studi del *Savignoni* a Norba, sfatando la leggenda dei Pelasgi hanno dato ai Romani l'onore dell'innalzamento di rocche così poderose, da rivaleggiare con quelle dei sovrani di Micene e Tirinto.

La serie più numerosa degli scritti del *Savignoni* è però quella che tratta svariati argomenti di scultura classica e di pittura vascolare greca ed italica: della statuaria in marmo e in bronzo illustra opere insigni, ricercando l'origine e le vicende di alcuni tipi famosi, come quello dell'Apollo Citaredo e della Minerva-Vittoria.

In una bella terracotta della Magna Grecia egli riconosce il mito delle Pretidi che illustra nei vari campi dell'arte.

Anche della pittura vascolare fu il *Savignoni* fine intenditore: anzi in questo campo aveva preparato uno dei più poderosi lavori, il *Catalogo* — pur troppo rimasto inedito — *dei vasi dipinti del Museo di Villa Giulia in Roma.*

Quale importanza dovesse avere tal catalogo, frutto di studi maturi intorno ad una delle più ricche collezioni vascolari che si posseggano in Italia, si può intendere dall'elegante saggio pubblicato nel *Bollettino d'Arte del Ministero dell'Istruzione*, nel quale possiamo degnamente apprezzare la bellezza dei vasi dipinti che uscivano dalle fabbriche di Faleri.

Pochi come il *Savignoni* penetrarono nello spirito dell'arte classica e l'apprezzarono, riuscendo a farla apprezzare. Egli esaminava i monumenti con la stessa sagacia con la quale li ricercava e, mentre dalla vasta conoscenza delle opere d'arte traeva opportuni confronti, poteva insieme largamente valersi del sicuro sussidio della filologia, dell'epigrafia, della numismatica, riuscendo quasi sempre con sicuro intuito a stabilire il giusto posto di un monumento nella storia dell'arte.

Al positivo e rigoroso metodo dell'esposizione accoppiava la forma nitida ed eletta, ispirandosi quasi allo studio col quale l'antica forma plastica o pittorica aveva risposto all'intenzione dell'artista.

Per tali doti e per tali intendimenti fu anche ottimo insegnante e sicura guida a chi voleva giovarsi del suo consiglio.

Chiamato alla cattedra di archeologia in Messina nel 1902, v'insegnò fino all'epoca dell'immane disastro; poi supplì più volte il professor Halbherr nell'insegnamento dell'epigrafia greca in Roma, e dal 1914-15 tenne la cattedra di ordinario nell'Istituto di Studi Superiori in Firenze, dove l'aveva accolto il consenso unanime della Facoltà.

Le parole che il *Savignoni* disse allorchè in Messina, rivolgendosi per la prima volta a colleghi e discepoli, trattò dell'*importanza e materia dell'Archeologia* sono come la professione di fede e l'inno d'entusiasmo dello studioso « volto alla congrua considerazione di quel fenomeno stupendo dell'antichità qual'è lo svolgimento storico dell'arte classica dei Greci e dei Romani ».

Quelle parole dovrebbe aver presenti ogni giovane che s'accosti allo studio dell'archeologia per nobilitarne la sua cultura.

Firenze, 28 marzo 1918.

LUIGI PERNIER.

Il 9 giugno 1918 è morto in Milano **Arrigo Boito**, l'insigne maestro di musica autore del *Mefistofele* e del *Nerone* da lui lasciato compiuto, uomo d'alto intelletto e di rara coltura. Come il fratello Camillo, egli fu largo di consiglio e di aiuto all'Amministrazione delle Belle Arti e coprì lungamente l'onorifico incarico di presidente della Commissione permanente per l'arte musicale. Ma di lui la *Cronaca del Bollettino d'Arte* riparlerà nel prossimo numero.

Redattore responsabile LUIGI PARPAGLIOLO.

Roma 1918 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza 57-61

Anno V. Settembre-Dicembre 1918 N. [illegible]

CRONACA DELLE BELLE ARTI

Supplemento al « Bollettino d'Arte »

I MONUMENTI DELLE TERRE REDENTE

Se è vero che il segno più caratteristico della nazionalità di un popolo è il linguaggio che esso parla, è pure altrettanto certo che un altro indice particolare è quello dell'arte.

Un paese più forte può imporre al più debole vinto e sottomesso le sue leggi, i suoi costumi, la sua religione, ma quasi mai riesce ad imporgli la sua lingua, perchè questa non è un elemento sociale acquisito, che si può sancire nel codice o insegnare dalla scuola, ma un dono congenito che i figli ereditano dalle madri e che si trasmette così di generazione in generazione. Ebbene, l'espressione artistica è qualche cosa di ancor più tenacemente legato all'anima di un popolo, e persiste anche in quei rari casi in cui il linguaggio è soffocato e muore. La storia ci offre di questo fenomeno numerosi esempi. Quando gli Etruschi sono assorbiti dalla razza latina, perdono, sia pure dopo lunghe resistenze, la loro lingua, ma nell'arte del nuovo popolo romanizzato permangono sempre chiaramente i caratteri peculiari della stirpe, i quali sopravvivono ancora ad altre storiche evoluzioni così che se ne potrà cogliere il riflesso nella scultura romanica toscana e perfino in quella del bel Quattrocento. Così i popoli orientali, le cui religioni non ammettevano l'arte figurata, restano per sempre refrattarii ad essa, anche quando vengono in contatto con altre razze, e si trapiantano in altri paesi. Se tutto ciò è vero, e lo è indiscutibilmente, quale prova più evidente e luminosa cercate della pura italianità delle terre ora redente, se non quella offerta dall'arte? Chi ha visitato Trento e Trieste, l'Istria e la Dalmazia nei dolorosi tempi dell'ingiusto servaggio, lo sa bene, perchè anche senza sentire la schietta parlata veneta di quelle popolazioni, trovava impresso il carattere più evidente dell'italianità nei monumenti artistici. L'anima e lo spirito italiani erano impressi indelebilmente nelle pietre delle chiese, delle torri, dei palazzi del popolo, e nessuna legge, nessuna bandiera, nessun imposto camuffamento riusciva a cancellarli, perchè il puro accento veneto, lombardo e toscano dell'arte di quei paesi, non era [illegible] d'importazione, ma il frutto spontaneo della stirpe che dall'altra sponda manteneva intatte le sue caratteristiche nazionali. Anzi premuta fin da tempi remoti [illegible], la gente italiana più civile e più progredita impone ad essi la sua arte, ed [illegible] *Schiavoni*, che artisticamente si esprimono con linguaggio veneto.

Ora, insieme con le fedeli popolazioni [illegible] rate tornano alla patria anche le insigni reliquie artistiche dei secoli passati, che costituiscono il segno più [illegible], l'emblema della loro nobiltà.

Quei monumenti gloriosi del Trentino, della Dalmazia, dell'Istria, [illegible] verno le cure più pronte, la sollecitudine più amorosa. Molti sono in cattive condizioni statiche, molti snaturati da malintesi restauri, altri adibiti ad usi [illegible] chiese, i castelli, i palazzi [illegible], oltre ad essere pagine di storia import[illegible] gioielli preziosi che ritornano ad ingemmare la corona di gloria dell'Italia, brani dispersi [illegible] l'altarone che vi fu elevato al principio del [illegible]

italiano. E non bisogna dimenticare che a Trento vide la luce uno dei più grandi maestri del secolo XVII, che a Roma si educò alla scuola del Borromini e importò poi in Austria le forme più ardite del barocco nostro: il padre Pozzi, che senza nessun valido argomento, e malgrado l'impronta italianissima dell'arte sua, i dotti oltramontani hanno dapprima in via di ipotesi, poi come fatto certo, fatto passare per un tedesco, che doveva avere italianizzato il suo vero nome Brunner! Ma questi giuochetti non possono cancellare la verità storica; e così tutte le più ingegnose teorie sulle origini dell'architettura lombarda non possono smentire il carattere italiano di monumenti come la cattedrale tridentina. E così è italianissimo il castello del Buonconsiglio, oggi fatto sacro dal martirio di Cesare Battisti, costruito nel Duecento, ma interamente rimaneggiato tra il 1465 e il 1485 dal vescovo Giovanni IV Hinderbach, che per quanto tedesco e pur volendo dare all'edificio un aspetto di fortilizio secondo il gusto del suo paese, chiamò artisti comacini, che vi introdussero il largo respiro del Rinascimento classico, sostituendolo alla *praticuccia* del gotico alemanno. E a Trento ebbe i natali un altro grande maestro schiettamente italico, lo scultore Alessandro Vittoria e nella vicina Rassene, in Val di Non, una famiglia dei celebri pittori settecenteschi, quella dei Lampi, dei quali Giambattista portò alto il vessillo dell'arte italiana fino nella lontana Russia.

A Trieste, alle memorie romane della città antica, conservate nel ricco Museo lapidario, che ogni giorno si arricchisce con nuovi trovamenti, si innestano quelle cristiane e veneto-bizantine. A S. Giusto, che richiamano l'arte della laguna. Ad Aquileia e a Parenzo trovano i loro riscontri Roma e Ravenna; a Muggia Vecchia ride negli affreschi l'arte popolare veneziana, a Capodistria splende sull'altare della cattedrale la luminosa pala di Vittore Carpaccio. E ad Isola, a Pirano, a Pisino, a Rovigno, fioriscono i ricordi della Serenissima, mentre Pola rivaleggia col Colosseo con l'Arena, e coi templi del Foro, con quello ben conservato di Augusto, e con gli archi trionfali come quello dei Sergi. A Fiume, ad Arbe, a Zara le abitazioni civili hanno le loggette gotiche e nelle corti le vere alla veneziana.

L'italianissima Zara ha un duomo in cui si innestano alle venete, forme lombarde e toscane, una chiesa di S. Maria di un puro veneziano cinquecentesco, che trova più ricche manifestazioni a Sebenico e a Ragusa. E giù giù fino alle bocche di Cattaro è dato risentire il chiaro accento dell'arte nostra, e da ogni colonna, da ogni arco, da ogni torre, da ogni tempio traspare la genialità dello spirito latino; su ogni pietra, in cui si è esercitata la mano di un artefice, appare chiaramente incisa una sola parola: Italia!

ANTONIO MUÑOZ

NOTIZIE.

ANAGNI (Roma). - **Palazzo Comunale**. — Con decreto 28 agosto 1918 si è approvato il contratto stipulato dalla Sovrintendenza dei monumenti di Roma coll'assuntore Nicola Felici per la esecuzione dei lavori di restauro al monumentale palazzo comunale di Anagni. Tali lavori importano la spesa complessiva di L. 1990.

ANVERSA (Aquila). - **Chiesa Parrocchiale di San Marcello**. — Il Ministro dell'Istruzione ha contribuito colla somma di L. 800 nella spesa di L. 5505,30 sostenuta dal Parroco di Anversa pei lavori di restauro a quella chiesa di San Marcello.

ASCOLI. - **Salone del Palazzo Comunale**. — Il Comune di Ascoli ha ultimato i lavori intrapresi per restaurare il gran Salone di quel Palazzo Comunale e sistemarlo ad uso di Pinacoteca. I detti lavori sono stati condotti in armonia al progetto dell'Ing. Cesari approvato dalla Giunta del Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti, ed hanno causato una spesa complessiva di oltre L. 18.000, nella quale il Ministero dell'Istruzione ha contribuito con un sussidio di L. 5.000.

BITONTO (Bari). - **Chiesa di S. Leo**. — Sono stati approvati per la somma di L. 3058,40 lavori di scopritura e consolidamento di alcuni pregevoli affreschi esistenti nella monumentale chiesa di S. Leo a Bitonto. I lavori saranno eseguiti ad economia in amministrazione dalla Sovrintendenza dei Monumenti di Bari.

CIANO D'ENZA (Reggio Emilia). - **Rocca e Museo di Canossa.** — Sono stati approvati per la somma di L. 1000 lavori di rassettamento dei locali della Rocca e Museo di Canossa in Comune di Ciano d'Enza. I lavori saranno condotti a cura della Sovrintendenza ai monumenti di Bologna.

CINGOLI. - **Chiesa di S. Esuperanzio**. — Con recente decreto è stata approvata la perizia dei lavori occorrenti per trasportare il monumentale organo del Callido dalla cantoria nella quale trovasi attualmente a quella originaria, già rimessa in vista e restaurata. I detti lavori importeranno una spesa di L. 900

e saranno eseguiti in economia dalla Sopraintendenza ai monumenti di Ancona.

Con decreto del 14 marzo 1918 è stato approvato il contratto stipulato dalla Sopraintendenza ai monumenti di Ancona col sig. Giuseppe Maria Mannucci per la costruzione dello zoccolatura in bardiglio nella cripta della chiesa di S. Euperanzio in Cingoli.

La spesa prevista ascende a L. 1644,14.

CODIGORO (Ferrara). - **Chiesa di San Martino.** — Fu deliberata la spesa di L. 2000 pei lavori di consolidamento del campanile della chiesa di S. Martino in Codigoro. I lavori saranno eseguiti in economia per cura della Sovrintendenza dei monumenti di Ravenna.

COLLARMELE (Aquila). - **Chiesa di Santa Maria delle Grazie.** — Con decreto del 7 settembre 1918 si è approvato il contratto stipulato dalla Sovrintendenza ai monumenti di Roma coll'assuntore Luigi Iadanza per la esecuzione dei lavori di restauro alla chiesa di S. Maria delle Grazie a Collarmele danneggiata dal terremoto del 1915. La spesa prevista è di L. 3051,60.

CORNETO TARQUINIA (Roma). - **Chiesa di San Pancrazio.** — Con decreto ministeriale 30 agosto 1918, registrato alla Corte dei Conti, si è approvato il contratto stipulato dalla R. Sovrintendenza dei monumenti di Roma con l'assuntore sig. Luigi Conti per l'esecuzione dei lavori di demolizione di un locale addossato al fianco destro della chiesa di San Pancrazio in Corneto Tarquinia. Tali lavori importano la spesa complessiva di lire 2850.

FABRIANO. - **Ospedale di S. Maria del Buon Gesù**. — Con decreto del 23 settembre 1918 è stata approvata una perizia redatta dalla Sopraintendenza ai monumenti di Ancona per il restauro e consolidamento degli affreschi esistenti nella facciata dell'Ospedale di S. Maria del Buon Gesù in Fabriano. La spesa prevista è di L. 639,50 ed il lavoro verrà eseguito da un restauratore di fiducia della Sopraintendenza.

FAENZA. - **Museo di ceramiche - Dono**. — L'Ing. Ercole Alberghi ha in questi giorni fatto dono al Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza d'una insigne raccolta di oltre 1000 oggetti artistici, in modo particolare cinesi e orientali in genere, taluni veramente preziosi, raccolti durante lunghi anni con amore esemplarissimo. L'atto veramente munifico ha trovato il plauso delle Autorità e dell'intera cittadinanza.

Faenza è stata così [illegible] nobilissima fonte di godimento intellettuale di cui i giovani profitteranno, poichè in essi si risvegliano per questi esempi l'amore all'arte e al paese natio.

FIRENZE. - **Loggia de' Lanzi**. — Sono state fornite in anticipazione alla Sopraintendenza ai monumenti di Firenze L. 1990 occorrenti per il proseguimento del restauro del ballatoio nella Loggia dei Lanzi in piazza della Signoria.

GENAZZANO (Roma). - **Ninfeo Dorico**. Con decreto del 28 agosto 1918, si è approvato il contratto stipulato dalla Sopraintendenza dei monumenti di Roma con l'assuntore sig. Vincenzo Felici per l'esecuzione dei lavori di restauro e consolidamento delle parti fatiscenti del Ninfeo Dorico di Genazzano. Tali lavori importano la spesa di lire 3200.

GUALDO TADINO (Perugia). - **Chiesa di San Francesco.** — Con decreto del 23 Settembre 1918 è stata approvata la perizia redatta dalla Sopraintendenza ai monumenti di Perugia pel restauro del portale della Chiesa di San Francesco in Gualdo Tadino. La spesa prevista ascende a L. 3000, delle quali L. 600 sono state assunte a proprio carico dal Vicario Generale Vescovile.

ISSOGNE (Torino). - **Castello.** — Si è approvata la spesa di L. [illegible] occorrente per lavori di restauro al Castello d'Issogne in Val d'Aosta. Essi saranno eseguiti in economia dalla Sovrintendenza dei monumenti di Torino.

LANGHIRANO (Parma). - **Castello di Torchiara.** — Si è approvata la spesa di L. 1000 occorrente per la straordinaria manutenzione e consolidamento di alcune parti del monumentale Castello di Torchiara nel Comune di Langhirano. Tali opere saranno eseguite sotto la direzione e sorveglianza della Sovrintendenza dei monumenti di Bologna.

LUCO DEI MARSI (Aquila). - **Chiesa di S. Maria delle Grazie**. — Con decreto ministeriale [illegible] settembre 1918, registrato alla Corte dei Conti [illegible] si è approvato il contratto stipulato dal Soprintendente dei monumenti di Roma e degli Abruzzi con l'imprenditore [illegible] per l'esecuzione dei lavori di restauro alla monumentale chiesa di S. Maria delle Grazie in Luco dei Marsi. Tali lavori importano la spesa complessiva di L. [illegible]

MILANO. - **Gruppo monumentale delle Grazie.** — Sono stati approvati per la somma [illegible]

di L. 11.500 lavori di restauro al Gruppo monumentale delle Grazie in Milano. I lavori saranno condotti a cura della Sovrintendenza ai monumenti di Milano.

MILLAURES (Torino). - **Chiesa di Sant'Andrea.** — Sono stati approvati per la somma di L. 1950 lavori di restauro alla cappella di S. Andrea in Comune di Millaures. Tali lavori saranno eseguiti in economia dalla Sovrintendenza dei monumenti di Torino.

NARNI. - **Ponte di Augusto.** — In seguito alle corrosioni prodotte dal rapido corso del Nera, la Soprintendenza ai monumenti di Perugia ha dovuto eseguire sin dal 1914 importanti lavori di consolidamento a difesa dei piloni del ponte monumentale.

Questi lavori sono stati proseguiti negli anni successivi, approfittando delle epoche di magra del fiume. Adesso allo scopo di proteggere meglio i piloni del ponte e la sponda sinistra del fiume, nella quale si esercita l'azione corrosiva delle acque, sono stati proposti nuovi lavori dell'importo di L. 1551 concernenti la costruzione di una nuova palizzata. La relativa perizia è stata già approvata con D. M. del 28 agosto 1918 e la somma relativa messa a disposizione dell' Economo della Soprintendenza.

NARO (Girgenti). - **Chiesa di S. Antonio Abate.** — Sono stati approvati per la somma di L. 2000 lavori di restauro alle fabbriche della monumentale chiesa di S. Antonio Abate in Naro. I lavori saranno condotti a cura della Sovrintendenza dei monumenti di Palermo.

PALERMO. - **Chiesa di S. Agostino.** — Il Ministero ha conceduto un sussidio di lire 4261,76 nella spesa di L. 15.312,19 occorsa pei lavori di riparazione eseguiti ai tetti della chiesa di S. Agostino in Palermo. Tali lavori vennero eseguiti per cura della Direzione Generale del Fondo per il Culto.

— **Chiesa di S. Cataldo.** — Si è approvata la spesa di L. 1200 occorrente pel ripristino dei mosaici geometrici del pavimento della Chiesa di S. Cataldo annessa alla monumentale Chiesa della Martorana in Palermo. I lavori saranno eseguiti ad economia dalla Sovrintendenza ai monumenti di Palermo.

— **Chiesa di S. Caterina.** — Fu deliberata la spesa di L. 2000 per restaurare la copertura in piombo della cupola della Chiesa di S. Caterina in Palermo. I lavori saranno eseguiti in economia per cura della Sovrintendenza dei monumenti di Palermo.

PESARO. - **Chiesa di S. Domenico.** Si è approvata la spesa di L. 444,20 occorrente pel compimento del restauro alla facciata dell'ex chiesa di S. Domenico in Pesaro danneggiata dal terremoto del 1915.

Tali opere saranno eseguite sotto la direzione e sorveglianza della Sovrintendenza ai monumenti di Ancona.

PAVIA. - **Chiesetta di S. Lazzaro.** — Questa chiesetta, che costituisce un ottimo esempio dell'architettura lombarda in laterizio, venne recentemente acquistata dallo Stato per il prezzo di L. 12.000.

Si impose subito la necessità di isolarla dai contigui fabbricati colonici con apposito recinto, per la cui costruzione la Sovrintendenza ai monumenti della Lombardia ha compilata la relativa perizia, che prevede una spesa complessiva di L. 4000. In essa contribuisce con L. 800 il comm. Ettore Mangili, proprietario dei terreni limitrofi, mentre la somma residua rimasta a carico del Ministero, è stata già fornita in anticipazione alla Sovrintendenza predetta, che dovrà eseguire i lavori in economia.

PISA. - **Casa ove morì Mazzini.** — In seguito all'acquisto fatto dallo Stato dell'area adiacente alla casa ove morì Mazzini in Pisa, si è provveduto alla compilazione di una perizia per la sistemazione dell'area stessa e per la costruzione del muro e delle cancellate di recinzione.

I lavori verranno eseguiti in economia a cura della Sovrintendenza ai monumenti di Pisa, alla quale il Ministero ha già fornito in anticipazione la somma relativa di L. 1630.

POGGIBONSI (Siena). - **Chiesa di San Lucchese.** — A cura della Sovrintendenza ai monumenti di Siena e per opera del restauratore sig. Tomaso Baldini, sono in corso di esecuzione importanti lavori di restauro agli affreschi esistenti nelle lunette del chiostro grande annesso alla chiesa. Una prima perizia importava una spesa di L. 2700, ma tale somma si è dimostrata all'atto pratico insufficiente, e si è dovuta redigere una nuova perizia suppletiva dell'importo di L. 980, con che la spesa complessiva ascenderà a L. 3680. In essa il Parroco concorre con un contributo di L. 100.

RAVENNA. - **Chiesa di S. Vitale.** Essendosi resi necessari lavori di restauro e sistemazione del tetto dell'antica facciata della chiesa di S. Vitale in Ravenna, fu approvata la spesa all'uopo prevista di L. 2000. I lavori sono eseguiti ad economia dalla Sovrintendenza dei monumenti di Ravenna.

S. Apollinare in Classe. — Nella esecuzione dei lavori di consolidamento al cam-

panile si sono scoperte nuove avarie e nuovi slegamenti, specialmente nella parte più alta, che fanno temere seriamente della sua stabilità.

Si è quindi stabilito di procedere senz'altro ad una nuova cerchiatura in ferro, la quale sarà collocata tra l'estradosso delle finestre superiori ed il tetto, che è la zona più pericolosa.

La spesa si presume ascendere a L. 2500, somma che è stata già fornita in anticipazione alla Sovrintendenza ai monumenti di Ravenna, che dovrà eseguire i lavori.

ROMA. – **Museo Nazionale Romano – Tomba romana.** — In seguito ad accordi intervenuti tra la Sovrintendenza ai Musei ed agli Scavi della provincia di Roma e il Subeconomato dei Benefici Vacanti, si è provveduto alla rimozione e al trasporto al Museo Nazionale Romano degli avanzi epigrafici di una tomba romana rinvenuta anni or sono nel territorio di Magliano Romano, in terreno di proprietà della Prebenda Parrocchiale di San Giovanni di Magliano.

Gli avanzi consistono in due stipiti di pietra locale, con iscrizione ripetuta egualmente in ambedue, e in un architrave della medesima pietra, con frontoncino inciso nel mezzo, e specchi quadrangolari ai lati: l'architettura manca della parte sinistra. Gli avanzi saranno ricongiunti e rialzati nel giardino del Museo.

ARRIGO BOITO

Pareva ormai a tutti gli italiani che Arrigo Boito, superata l'infermità angosciosa dell'inverno scorso, non dovesse più morire. Il grande amore del quale noi circondavamo quella dolce ed austera figura d'uomo e d'artista aveva decretato al suo vecchio cuore il palpito di una giovinezza perenne. Egli era entrato nella coscienza nostra come una indistruttibile essenza di Bontà e di Bellezza, voluta da Dio a temperare di sè la parte men buona e men bella che è in tutti gli uomini. E anche oggi, dopo il brusco risveglio alla realtà dolorosa, non possiamo, quasi, persuaderci di tanta sciagura; forse perchè lo sentiamo vivere ancora entro di noi, non solo come artista, ma come eccitatore di forze morali, come maestro di virtù immacolata, come guida di purità spirituale.

Qualcosa, infatti, di più profondo che non l'opera sua, qualcosa di più alto che non l'altissima espressione della sua poesia e della sua musica, Egli diffuse e lasciò fluttuare nell'atmosfera che noi respiriamo: la luce del suo sogno, la quale continua e continuerà a illuminare in noi stessi i discepoli dell'anima sua. Sicchè, mentre ci accingiamo a dire di Lui, sentiamo il dovere di rendere omaggjo prima alla sua memoria d'Uomo, poi alla sua memoria di Artista; non solo perchè la mirabile arte sua consegue direttamente e logicamente, come una consacrazione, dal suo ingegno e dal suo cuore, ma anche perchè, fra tanto basso imperversare di odi e di invidie, îl poter salutare, sia pure a cagion di rimpianto, uno spirito che fu sì grande e sì nobile, è cosa che innalza il valore della vita e riconcilia con l'umanità.



La sua figura fisica ci è ancora dinnanzi: alta, schietta, elegante; la bella fronte spaziosa, irradiata da due piccoli vivacissimi occhi grigi che, d'oltre le lenti, sembravano voler scrutare la sincerità della commozione che ci teneva, quando avevamo la gioia di ascoltarlo. Il gesto sobrio e signorile pareva scandesse sovra un ritmo di fiera grazia il fluire della parola precisa, lucida, efficace, il risonare della voce calda e pastosa. Tuttavia, a volte, qualche scatto di sdegno, o una risata argentina, rompeva quell'equilibrio di pacate apparenze, ma erano i momenti in cui Egli sentiva insorgere in sè il ribelle spirito instigatore di ogni ingiustizia, oppure risvegliarsi dalle lontananze della sua infanzia la candida e ingenua freschezza del bimbo. Tra la sua figura

fisica e la sua figura morale c'era lo stesso accordo che fra quest'ultima e la sua figura artistica. Poeta e musicista ad un tempo, rarissimo esempio che fa pensare alla geniale versatilità di certi grandi cinquecentisti, non limitò alla musica ed alla poesia il suo amore e la sua coltura, ma ebbe l'anima aperta a tutte le risonanze della Bellezza: un quadro, una statua, un palazzo, un monumento, vi risvegliavano intense vibrazioni, come una strofa od un canto. A tál naturale ricchezza di sensibilità si aggiungeva il fermo e giusto convincimento che l'artista debba essere compiuto nello studio e nella coltura: magnifico esempio a quei musicisti d'ogni tempo che, convinti invece, dell'esclusivismo dell'arte loro, non si curarono mai di spingere lo sguardo fuori di sè stessi e perciò non ebbero veduto quanto raggiare fosse negli orizzonti lontani.

Ma, in pratica, la infinita ricchezza interiore Egli tradusse nelle due arti preferite, la Musica e la Poesia: prima separatamente, poi unendole nel connubio immortale del *Mefistofele.*

Come poeta, il Boito si presentò al pubblico con *Il libro dei versi* e *Re Orso.* Sono i canti de' suoi vent'anni, ma che rivelarono fin dal loro apparire un temperamento poetico di prim'ordine. Se, giudicati oggi, non tutti possono piacere alla critica, è indubitato che recano pur tutti quell'impeto lirico che fu proprio della natura boitiana e ancora spirano una fresca fragranza di spontaneità e di originalità. Alcuni vogliono classificare il Boito fra i romantici, per quella ingegnosa bizzarria che è *Re Orso* e che sembra collegarsi al romanticismo, inteso nel suo significato d'origine; altri lo classificano fra gli anti-romantici, per lo spirito caricaturale che è appunto in *Re Orso* e per certe note di crudo verismo che sbucan fuori a contrasto, qua e là, fra gli altri suoi canti. Ma quella del classificare è una manìa ormai vieta della critica nostra; e il Boito poeta è..... il Boito; vale a dire che, pur ammettendo nella sua poesia un certo ondeggiare fra lo scetticismo e la fede, fra il reale e l'ideale — atteggiamento psichico comune agli spiriti giovanili del tempo — Egli è pur sempre personale, sì nei concetti e sì nelle forme; anche in quell'indugiarsi ch'Ei fa nell'antitesi, a costo di parere artificioso. Ed è sincero.

Il dubbio e la fede furono veramente le forze contrastanti e tormentose della sua esistenza e della sua arte: e forse in tale lotta, di cui Egli non ebbe mai fatto mostra se non nei suoi scritti primitivi, è la ragione del suo isolamento volontario degli ultimi anni e anche del silenzio da lui imposto sull'ultima opera del suo poderoso ingegno. Il dubbio e la fede: questa, come tributo di adorazione verso la divinità eterna della « eterna Bellezza » e quello, come eccesso di autocritica intorno ai mezzi onde giungere a rapire e a fermare nell'attimo fuggente un raggio di quella « forma ideal purissima » che fu l'ansia continua della sua vita.

Comunque, anche nel dubbio, Poeta: e anche nella musica, Poeta: come già nell'onda ritmica de' suoi Canti aveva riflessa la propria natura musicale, suscitando armonie deliziose. Anche là dove l'amore dei giuochi di parole parve degenerare nell'artificio, Egli obbedì non già a curiosi cimenti di acrobatismi tecnici ma ad una legge acustica — mi si passi l'espressione — dell'anima sua, a un bisogno di creare della musica intorno a sè, anche con le parole.

Tanto vero che dal canto staccato passò al *libretto*, riuscendo ad imprimervi un'orma nobilissima e inusitata. Passò al libretto forse perchè sentiva le supreme ragioni dell'unione fra la parola e la musica, e la necessità di una integrazione musicale a quel tanto che la parola non basta a dire, di un'atmosfera più armoniosa e diffusa entro cui il fantasma poetico possa più liberamente spaziare. I suoi libretti infatti, tendono già alla musica, son quasi una musica di per sè stessi: dalle prime cantate patriottiche agli ultimi suoi poemi lirici, passando per la serie gloriosa di *Amleto, Mefistofele, La Falce, Un tramonto, la Gioconda, Ero e Leandro, Pier Luigi Farnese, Otello, Falstaff. Nerone, Iram e Semira;* — fantasia, idillio, dramma, leggenda, commedia, tragedia — hanno tutti una nota vaga predominante che supera il bel verso, la bella immagine, la forza delle situazioni drammatiche, la varietà degli argomenti e dei caratteri; ed è la nota di una poesia superiore che fluttua in alto come una invisibile e indefinibile essenza, che è ormai musica, ed alla musica anela per raggiungere la compiutezza nell'arte.

Giuseppe Verdi sentì tale essenza superiore della poesia boitiana come suscitatrice di grandi fantasmi, e sentì la necessità di una tale collaborazione per consacrare un connubio che desse frutto di Bellezza. E i prodotti si videro e si vedranno ancora, perchè recano il suggello della immortalità.

Il connubio, poi, più perfetto della poesia e della musica, il Boito raggiunse in sè stesso col *Mefistofele*, l'unica opera sua nota a tutt'oggi, ma tale da bastare alla sua gloria nel tempo; l'opera delle sue lotte e del suo amore, quella che certo più che per una sfida ai due grandi che l'avevano preceduto nella scelta dell'argomento, Berlioz e Gounod Egli scrisse per le risonanze ideali che il poema goethiano aveva trovato nel suo temperamento. Ancora

e sempre, il contrasto tra il reale e l'ideale, fra la luce e le tenebre, tra il Bene ed il Male, tra il dubbio e la fede, come nel *Libro dei versi*: ancora e sempre, il Boito di quei primi canti pieni di antitesi, il Boito che pènetra, come niun altri mai, nelle intime fonti del poema, ne coglie con l'anima irrequieta le visioni più significative e le riporta al bel sole latino che le fa brillare di nova luce, pur senza toglier loro il fascino misterioso originale. E l'opera nasce nella poesia, e si riveste di note, e affronta il pubblico della Scala e precipita: forse per certe sue novità non comprese, forse per certe lungaggini che ingenerano noia, certo per il malanimo di alcuni « elementi perversi che non hanno che la smania della demolizione » come scriveva fieramente Filippo Filippi sulla *Perseveranza* di quel tempo (marzo 1868). Ciò non ostante, il Boito si rivelava a soli venticinque anni « un grande poeta musicista » e sette anni dopo il suo *Mefistofele*, abbreviato di un atto, e opportunamente alleggerito e sfrondato tanto nel testo poetico, quanto nella parte musicale, vedeva risollevate trionfalmente le proprie sorti nelle memorande rappresentazioni del Comunale di Bologna (ottobre 1875).

Ben lungi dal voler tracciare una critica postuma del capolavoro boitiano, non possiamo non constatare che a qualche inevitabile manchevolezza d'ordine tecnico, inerente all'età giovanile dell'Autore e anche ai tempi in cui Egli l'ebbe composto, suppliscono sublimi pregi ideali. Il *Prologo*, la *Domenica di Pasqua*, il *Sabba romantico*, il *Sabba classico* sono pagine di una bellezza indistruttibile, ove l'atmosfera assume i colori più svariati e l'ampiezza più sconfinata, e ove la dolente umanità di Margherita si leva di tra i fulgori e i terrori della inquieta visione, con la grazia e la mestizia di una primavera insidiata e anzi tempo sfiorita. Ciò che v'ha di grande in quest'opera e farà sì ch'essa resti nella storia dell'arte, è la potenzialità ideale che tutta la pervade, attinta agli orizzonti del sogno con quella castità d'anima con cui il neofita si avvicina ad una comunione di pura Bellezza. Vedere, vedere al di là delle strettoje della tecnica e far propria la visione e mettersela dentro l'anima, sì che anima e visione divengano una cosa sola immensa, trascendente i confini dell'umana natura e avvicinantesi a Dio, ecco ciò che forma l'Artista, degno di tal nome; ecco ciò che il Boito sentì. Per questo alito che viene di ben lungi, dalle sfere imponderabili ove l'uomo di pura fede aggiunge il conforto per la piccola vita terrestre, per questo soffio che corre tra terra e cielo, come un vento pregno di polline che fa con mille armonie tremolare le aiole e fremere le boscaglie, l'opera di Arrigo Boito non muore nè potrà morire mai.

Del *Nerone*, poco o nulla si può dire. Esso fu il mistero della vita del Maestro per quarant'anni. Ognuno sa di quale discreto silenzio fosse circondata quest'opera, vivendo l'Autore; oggi, dopo la sua morte, pur conoscendo che essa è finita in quattro atti, non sappiamo se verrà pubblicamente rappresentata oppure se rimarrà inedita, in omaggio a quel sacro mistéro che il Boito aveva imposto sull'opera sua. Quel che si può dire, è che il libretto, pubblicato già parecchi anni or sono — non ostante le solite e oziose polemiche le quali ne seguirono la comparsa, si impose come una splendida opera d'arte; e anche oggi non si possono leggere senza profonda commozione quelle pagine soffuse di così ricco lirismo e temprate a tanta efficacia drammatica!

Ma l'attività di Arrigo Boito non si limitò alla creazione poetico-musicale. Egli era veramente l'accordo vivo e vibrante di ogni più pura energia: in lui, il filantropo integrava l'artista, e il cittadino integrava l'artista e l'uomo. La sua dirittura rifulse nelle pubbliche cariche, come la sua bontà profonda scaldò molte anime nella vita. Egli fu sempre pronto a dare sè stesso per ogni causa che interessasse l'arte e gli artisti, o, comunque, il bene sociale. Prese parte a molti congressi musicali (fra cui Parigi, Milano, Arezzo) e fu delegato governativo col Blaserna al Congresso di Vienna per l'adozione del « corista normale ». Diresse per un anno il Conservatorio di Parma in sostituzione di Franco Faccio, a cui era legato di fraterna amicizia: sostituzione che Egli, con un gesto di grande bellezza morale, volle spontanea, perchè al Faccio, irrimediabilmente e tragicamente infermo, venissero conservati almeno gli onorari del posto.

Giusto ed austero, compiè per incarico del Governo varie ispezioni al Conservatorio di Napoli; presiedette diverse Commissioni per la nomina di Direttori di Conservatorio e fu per lunghi anni Presidente della Commissione Permanente per l'Arte Musicale.

In quest'ultimo collegio Egli sedette con scrupolosa coscienza dell'impegno assunto: la sua parola calda e suadente avvinceva e convinceva, cosicchè gli ordinamenti degli Istituti e le discipline musicali portano l'impronta dell'alta e geniale sua collaborazione.

Severo, ma sereno nei giudizi, ammirava i giovani le cui produzioni non fossero inquinate dalle tendenze catastrofiche ultra-moderne, li incoraggiava, li proteggeva e con l'esempio li ammoniva a non parteggiare col volgo. Profondo conoscitore e fervido ammiratore di Bach, ebbe pure il culto per la polifonia pa-

lestriniana e per la musica pura italiana. Amò il Rossini del Barbiere di Siviglia e del Guglielmo Tell: predilesse il Verdi del Rigoletto, della Traviata, dell'Aida, dell'Otello e segnatamente del Falstaff. In queste due ultime opere forse Egli sentiva riflessa una parte di sè, quella parte che, uscitagli fuor dell'anima come fiato a tepore di poesia, doveva trarre il genio verdiano a fiorire nell'ultima primavera immortale.

Ammirò anche Wagner, non senza molte riserve, come appare dalle sue lettere a Camillo Bellaigue; gli contestò talora la sincerità e paragonò il sistema del *leitmotif* a quello di certi mercatanti che, per aguzzare il desiderio del compratore e ricavarne maggior frutto, esibiscono la loro merce a piccole dosi.

Contrariato più dallo spirito dissolvitore delle prerogative dell'arte italiana, che non dalle coscienti o incoscienti arditezze di cui son materiate le modernissime produzioni, deplorava la tendenza a sopprimere l'elemento essenziale della musica: il *sentimento*. Non era un formalista, ma le deformazioni e le stravaganze lo irritavano. Noi lo ricordiamo quando, con voce fatta aspra dalla collera, si scagliava contro i filibustieri dell'arte, flagellandoli a sangue coll'impeto dell'offesa coscienza.

Senza essersi mai dato apertamente alla critica, senza aver mai dettato alcun trattato d'estetica, il Boito esercitava ugualmente una influenza enorme negli ambienti musicali. Bastava avvicinarlo, o anche soltanto vederlo, per sentire il fascino della sua incorruttibilità artistica ed umana, e sentirsi avvolti in un clima di purità e di poesia.

L'austera devozione all'Arte e il grande rispetto agli inviolabili diritti di essa, lo inducevano a non svelare i favori della sua Musa, se non, per vera eccezione, a qualche privilegiato, intimo e fidato amico.

A tal proposito, chi scrive questi cenni ricorda di essersi trovato una sera a pranzo da un pubblicista di Napoli, col Boito e col pittore Mancini, nell'occasione di un'ispezione a quel Regio Conservatorio. Pregato dalla graziosissima signora che lo ospitava a dare ai presenti la gioja di gustare *due note* del *Nerone*, il Boito, con aria di premurosa condiscendenza appressatosi e rimanendo ritto davanti al pianoforte, toccò due tasti esclamando: « ecco *due* note che ci sono sicuramente nel mio *Nerone!* »

L'arguzia gli era fedele compagna: infiniti aneddoti lo dimostrano. Eccone uno per tutti. A un giovane maestro che sollecitava un giudizio sul valore di una raccolta di ottanta arie del Cavalli da lui trascritte, scriveva press'a poco così: « ho riscontrato in essa la fluidità del canto, la purezza dell'armonia, e quella grazia negli andamenti tutta particolare dei Maestri del settecento; ma ahimè! Chi mai ai dì nostri si sentirà l'animo di far buon viso ad una sì copiosa e forzatamente monotona produzione? Nessuno, o pochi di certo! Io non posso perciò se non mandarle i miei *malinconici rallegramenti!* »

Caro e dolce uomo, scomparso pur troppo dal mondo senza aver potuto salutare questa aurora di vittoria che fiammeggia sul cielo! Egli che amava tanto la Patria, sì da aver dato ad Essa i primi palpiti dell'arte sua, Egli che nel 1866 ebbe indossata la camicia garibaldina per la campagna nel Tirolo, oh non aveva certo cessato di palpitare ansiosamente con tutti i veri italiani e coi popoli oppressi, in qnest'ultima guerra di liberazione! La morte purtroppo lo colse prima ancòra della nostra riscossa sul Piave; così quella meravigliosa anima canora chiuse il ciclo delle sue melodie entro una parentesi d'armi, fra la giovinezza pugnace e la vecchiezza aspettante. Ma d'oltre gli spazî, se è vero che gli spiriti sopravvivano e che gli Eletti acquistino la conoscenza dei rivelati misteri, l'anima di Arrigo Boito esulterà per l'Italia e per l'Umanità, però che potrà vedere più innanzi di noi, negli immancabili destini della Giustizia.

Alla memoria dell'Uomo che amò l'uomo, del cittadino che amò il suo paese e tenne fede ai suoi doveri, dell'artista che deliziò il mondo co' suoi numeri e co' suoi canti, alla memoria di Colui che fu nemico di ogni compiacente condiscendenza, di ogni transazione vergognosa, di ogni basso lenocinio d'arte, al Maestro di dignità e di fermezza, al « cuor dei cuori » che noi piangiamo, pur sentendolo rivivere nella parte meno indegna di noi medesimi, non possiamo rendere che un omaggio: cercare di plasmare sul suo modello la nostra coscienza d'uomini e d'artisti. E sarà il tributo migliore della nostra ammirazione ed il maggior bene che possiamo attingere alla sua eredità.

Ottobre 1918.

M. Enrico Bossi.

Redattore responsabile: LVIGI PARPAGLIOLO.

Roma, 1919 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.